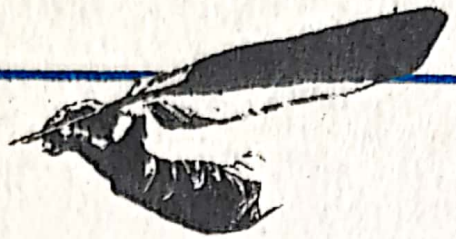
PAUL MAGHERU



Noțiuni de stil și compoziție

cu modele de compuneri școlare

EDITURA
CORESI

Scanned with OKEN Scanner

PAUL MAGHERU

NOȚIUNI DE STIL ȘI COMPOZIȚIE
– cu modele de compuneri școlare –

DONAȚIE DE
Liga Studenților (LS IAȘI)
www.ligastudentilor.net

Scanned with OKEN Scanner

PAUL MAGHERU

NOȚIUNI DE STIL ȘI COMPOZIȚIE

— cu modele de compuneri școlare —

EDITURA CORESI
București, 1991

Scanned with OKEN Scanner

COPERTA: POMPILIU DUMITRESCU

©1991 EDITURA CORESI
CORESI SRL, CP 1–477, Bucureşti 70700

Redactor: Mircea Frânculescu
Tehnoredactor: Toma Traşcă

Procesare computerizată: Dragoş Negoescu

Tiparul:

ISBN: 973–608–030–7

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

NOȚIUNI DE STIL

I. DEFINIȚIA STILULUI ȘI A STILISTICII 7
II. LIMBĂ ȘI STIL. IERARHIZAREA STILISTICĂ A LIMBII COMUNE. STILURILE FUNCȚIONALE ALE LIMBII LITERARE. SCURTĂ CARACTERIZARE A STILULUI BELETRISTIC, COMPARATIV CU STILUL CONVERSAȚIEI COTIDIENE, ȘTIINȚIFIC, PUBLICISTIC, ADMINISTRATIV 15
III. GENEZA ȘI CLASIFICAREA FIGURILOR DE STIL 28
IV. FIGURI FONOLOGICE 41
ELEMENTE DE VERSIFICAȚIE 48
FORME FIXE DE POEZIE 61
V. FIGURI MORFO-SINTACTICE 67
VI. FIGURI SEMANTICE 76
A. FIGURILE ANALOGIEI 76
B. FIGURILE CONTIGUITĂȚII 114
C. FIGURILE CONTRADICȚIEI 120
BIBLIOGRAFIE 127

NOȚIUNI DE COMPOZIȚIE

I. DEFINIȚIA, OBIECTIVELE ȘI TIPURILE DE COMPUNERI PRACTICATE ÎN ȘCOALĂ 133

Scanned with OKEN Scanner

II. STRUCTURA ȘI ETAPELE DE ELABORARE A UNEI COMPUNERI 143
III. COMPUNERI DUPĂ TEXTE LITERARE 149
IV. COMPOZIȚIA ÎN LITERATURĂ 165
PROCEDEE COMPOZIȚIONALE 169
V. MODELE DE COMPUNERI DUPĂ TEXTE LITERARE 177
NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR, de M. Sadoveanu. Rezumat 177
NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR, de M. Sadoveanu. Caracterizarea personajelor 179
NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR, de M. Sadoveanu. Comentariu literar 183
RAPSODII DE TOAMNĂ, de G. Topîrceanu. Comentariu literar 187
VLAICU-VODĂ, de Al. Davila. Comentariu literar 192
EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII, de L. Blaga. Analiză literară 202
VI. MODELE DE COMPUNERI LIBERE 207
(a) Compunere după tablou 207
(b) Compunere după un vocabular dat 209
(c) Compunere cu caracter descriptiv 211
(d) Dezvoltarea unei maxime 212
(e) Dezvoltarea unui proverb 215
(f) Comentarea unei competiții 217
VII. COMPUNERI CU DESTINAȚIE SPECIALĂ 222
BIBLIOGRAFIE 238

Scanned with OKEN Scanner

I. DEFINIȚIA STILULUI ȘI A STILISTICII

Nu de puține ori, pentru a înțelege sau explica o noțiune, recurgem cu eficiență la un dicționar explicativ sau de specialitate. DLRM definește stilul ca „Mod propriu de exprimare într-un anumit domeniu al activității omenești pentru anumite scopuri ale comunicării; fel propriu de a se exprima al unei persoane; totalitatea mijloacelor lingvistice pe care le folosește un scriitor pentru a obține anumite efecte de ordin artistic". Stilul (de la gr. *stylos*, lat. *stylus* – stilet, bețișorul cu care se scria în antichitate pe tăblițele de ceară) desemnează deci maniera originală, felul propriu de a te exprima, verbal sau în scris; prin extensiune, modul individiual de a fi, de a acționa sau de a te comporta într-o situație dată. După expresia celebră a naturalistului francez Buffon: „Le style c'est l'homme même", omul în ceea ce are el specific; marca, nota, trăsătura, pecetea lui individuală care-l deosebește de alți oameni. Un dicționar de specialitate definește stilul astfel: „Totalitatea particularităților lexicale, morfologice, sintactice, topice și fonetice, precum și a procedeelor caracteristice modului de exprimare – orală și scrisă – al unui individ, al unei categorii sau colectivități de vorbitori"[1]. Desprindem din această definiție un stil *individual*, propriu unui individ, unei singure persoane, de obicei al unui scriitor, și stilul *funcțional*, propriu unor grupuri de oameni care au o formație culturală comună și acționează în același domeniu de activitate. Stilul individual

1 Gh. Constantinescu-Dobridor, *Mic dicționar de termeni lingvistici*, București, Editura Albatros, 1980, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

se îndepărtează de normă şi se prezintă, de cele mai multe ori, ca o varietate a stilului artistic, avînd drept caracteristică esenţială *diferenţierea*. Stilurile funcţionale se apropie de normă, se conformează ei şi o reprezintă, relevîndu-se ca o varietate a limbii literare, avînd drept caracteristică esenţială *unitatea*.

În definiţia stilului s-au impus pînă acum două accepţiuni mai importante: *retorică*, identificînd stilul cu o abatere sau deviere de la norma lingvistică, şi *funcţională*, care deosebeşte stilurile după funcţia dominantă a limbii, concepută ca formaţiune complexă de funcţii stratificate şi diferenţiate. Într-o accepţiune generală, stilul numeşte modul de utilizare a mijloacelor lingvistice atît după scopul concret, forma şi situaţia diferitelor manifestări de limbă, cît şi după orientarea individuală (de exemplu, emoţională, estetică etc.) a subiectului vorbitor.

După opinia celor mai mulţi cercetători, Teofrast, elevul favorit al lui Aristotel, care nu avea încă o teorie propriu-zisă despre stil, a fost primul care a stabilit trei feluri de stiluri: *înalt* (bogat), propriu dramei, tragediei şi discursurilor festive; stilul *delicat* (mediu), specific prozei, şi *umil* (simplu), rezervat genurilor uşoare, comediei, satirei şi vorbirii populare („vulgare").

Împărţirea figurilor în figuri ale gîndirii (*figurae sententiarum*) şi figuri ale vorbirii (*figurae verborum*), cunoscută şi de Cicero, nu se ştie dacă aparţine lui Teofrast.

Gramaticii stoici au întrebuinţat întîia oară termenul *plasma* pentru „stil", termen înlocuit mai tîrziu tot de stoici prin *charactír*. În concepţia celor mai mulţi învăţaţi antici acestea trebuiau să însumeze următoarele calităţi: exprimarea corectă şi pură, claritatea, proprietatea sau

Scanned with OKEN Scanner

convenienţa (potrivirea expresiei cu subiectul tratat) şi ornamente care să asigure măreţia şi suavitatea. Stoicii au mai adăugat o calitate: conciziunea (*brevitas*).

O definiţie demnă de reţinut a figurii ne-a rămas de la Caecilius din Kale, retor şi critic literar elin care a trăit la Roma între 50 şi 30 î.e.n. Caecilius a scris în tinereţe un tratat în două cărţi, *Perí schimáton*, profund influenţat de Teofrast, în care figura se defineşte în felul următor: *„Figura e o schimbare a gîndirii sau a expresiei într-un fel neconform cu natura"*[2]. Reţinem din această definiţie concisă trei aspecte esenţiale necesare discuţiei ulterioare despre figurile de stil: natura figurii constă într-o „schimbare", (în original: *tropé* = „întorsătură, modificare"), de unde şi denumirea de *trop* dată unor figuri. Modificarea, distorsiunea gîndirii sau a expresiei se face într-un mod „neconform" cu natura (în original: *fisis*). Neconformitatea cu natura, abaterea, distanţarea faptelor stilistice de starea naturală, primordială şi genuină a limbajului nu lipseşte azi din nici o definiţie a figurii.

S t i l i s t i c a este o disciplină *ştiinţifică* care studiază stilurile individuale şi funcţionale, caracteristicile, structura şi normele acestora. Orice ştiinţă, în sensul precis al cuvîntului, trebuie să se prezinte ca un ansamblu sistematic de cunoştinţe referitoare la un obiect determinat. Această consideraţie generală cuprinde cel puţin două din condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească orice ştiinţă: (a) să aibă un obiect propriu de cercetare şi (b) să elaboreze un sistem de cunoştinţe logic închegate sau — ceea ce înseamnă acelaşi

---

2 *Tratatul despre stil al lui Demetrios*, traducere, introducere, comentar de C. Balmuş, Iaşi, 1943, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

lucru — să emită un sistem de adevăruri generale manifestate în legi, principii, reguli etc. La cele două condiții ale științei amintite logicienii mai adaugă necesitatea unor metode proprii de cercetare, deoarece cunoașterea unui fenomen, pătrunderea esenței lui intime și descoperirea legilor după care se desfășoară nu este posibilă fără utilizarea anumitor metode specifice de investigare.

Obiectul stilisticii este stilul în manifestarea individuală sau colectivă, cu alte cuvinte, folosirea originală, personală, în scopuri expresive a limbii. Originalitatea limbajului se opune aici limbii standard, normei lingvistice. Norma uzului stilistic al limbii este, ca să zicem așa, încălcarea normei, abaterea, devierea de la normă, ceea ce nu înseamnă nicidecum o situare în afara codului lingvistic. Încălcînd normele limbii comune, stilistica n-a ezitat să-și creeze propriile ei norme, reguli sau principii care se sprijină pe un mecanism lingvistic absolut normal. Principalele legi, norme sau principii stilistice se vor degaja pe parcursul întregii expuneri, iar metodele de cercetare a stilului vor fi prezentate distinct în altă parte.

Stilistica — așa cum o înțelegem astăzi, ca disciplină filologică autonomă — este o creație a secolului al XX-lea. Întemeietorul stilisticii ca specialitate lingvistică este genevezul Charles Bally (1865 – 1947)[3]. Stilistica lui Bally ocupă o poziție particulară în raport cu disciplinele învecinate. Ea nu se confundă nici cu arta de a scrie, nici cu critica, nici cu literatura, nici cu istoria limbii, deși trebuie să

3 Charles Bally, *Précis de stylistique française*, 1905; *Traité de stilistique française*, Heidelberg, Paris, 1909; ediția a III-a, vol. I, II, Geneva, 1951; *Langage et la vie*, Paris, 1926; *Linguistique générale et linguistique française*, ediția a III-a, Berna, 1950.

Scanned with OKEN Scanner

se raporteze în mod constant la aceste discipline conexe. Bally nu-şi însuşeşte ca valabilă nici o accepţiune a stilisticii de pînă la el, dar nici nu creează un termen nou, ci oferă o definiţie personală, precisă, fără nici un echivoc: stilistica se ocupă cu studiul mijloacelor de expresie ale vorbirii unei colectivităţi lingvistice din punctul de vedere al conţinutului lor afectiv („La stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité")[4].

Potrivit deosebirii esenţiale dintre cele două aspecte ale limbajului uman—scris şi vorbit—Bally cere să luăm în consideraţie, cînd ne referim la stilistică (lingvistică), numai pe cel *vorbit*, care ar fi infinit mai bogat în material expresiv. Cel *scris* poate fi cuprins în sfera preocupărilor stilisticii lingvistice numai dacă şi întru cît conţine particularităţi stilistice venite din vorbirea curentă.

Creatorul stilisticii lingvistice sesizează corect o dublă funcţie a limbajului cînd vorbeşte despre limba scrisă ca despre un *limbaj intelectual* (sau stil pur şi simplu) şi despre *limbajul afectiv*, identificat cu limba vorbită. Obiectul stilisticii ar fi limbajul afectiv al întregii colectivităţi vorbitoare, şi nu al unui singur individ sau al unei singure opere literare. Stilul sau procedeele expresive ale artei literare, deci limba scrisă, ar trebui eventual să intre sub incidenţa stilisticii literare sau estetice. După cum se vede, Bally preconiza, în mod paradoxal, un fel de stilistică fără stil, lipsită de obiect. Această curioasă separaţie a stilului individualităţilor creatoare de faptele expresive ale

4 Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, I, 1909, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

colectivității vorbitoare a dus la o ramificare artificială a stilisticii în stilistică lingvistică și stilistică literară (estetică) sau știința stilului.

Modelul oferit de stilistica lingvistică a lui Charles Bally a fost urmat la noi de Iorgu Iordan, preluînd și sugestii prețioase ale unor teoreticieni germani ai stilului ca Vossler, Leo Spitzer și Oscar Walzel. Lingvistul român păstrează aceeași separație pe care o făceau predecesorii săi între stilistica lingvistică și stilistica literară, după natura limbajului pe care îl studiază. Stilistica lingvistică studiază mijloacele de exprimare ale unei colectivități lingvistice privite din punct de vedere al conținutului lor afectiv, în timp ce stilistica estetică se fixează asupra acelor mijloace lingvistice folosite de un scriitor (sau orator) pentru a obține anumite efecte de ordin artistic. Mai tîrziu, Iorgu Iordan ajunge la concluzii care apropie pînă la identificare cele două feluri de stilistici. Limba comună, observă el într-un articol din 1978, este foarte bogată în fapte care, la origine, nu se diferențiau prin nimic de stilul figurat al scriitorilor. Prin generalizarea lor, ele și-au pierdut cu vremea valoarea expresivă, mai bine zis vorbitorii nu le mai simt astfel. Dar procesul psihologic care a dus la apariția lor inițială este identic cu cel aflat la baza creației artistice propriu-zise. El este psihicul uman, conceput sub aspectul imaginației și al afectivității[5].

Într-o încercare de întemeiere metodică a studiilor de stilistică literară, Tudor Vianu, întemeietorul stilisticii moderne românești, nu mai admite o diferență de natură

---

5 Iorgu Iordan, *Lingvistică și critică literară*, în *România literară*, 39, 28 sept. 1978.

Scanned with OKEN Scanner

între stilistica lingvistică şi cea literară: „Faptele de stil nu-şi schimbă firea lor după cum apar în vorbirea tuturor sau a unui mare număr din membrii unei comunităţi lingvistice sau în aceea a scriitorilor. Într-un caz, ca şi în celălalt, sînt fapte de stil acele fapte de limbă care adaugă comunicării unei ştiri expresia reacţiunii individuale, colorate afectiv, a autorului comunicării faţă de ştirea comunicată"[6]. Separarea radicală dintre stilistica limbii comune şi stilistica literară nu numai că a devenit greu de făcut şi nu se mai justifică, ci, dimpotrivă, după cum aprecia T. Vianu în acelaşi articol: „Cercetarea stilului beletristic constituie una din formele cele mai mature ale ştiinţei lingvistice". T. Vianu analizează, pentru întîia oară la noi, semnificaţia lingvistică a stilului beletristic. Distincţia dintre stilul limbii (în sensul conceput de Ch. Bally) şi stilul individual (în sensul estetizant al lui B. Croce şi K. Vossler) nu-şi mai are nici o justificare.

Istoricul cercetărilor de stilistică şi poetică la noi a fost întreprins pentru prima oară de Alexandra Roceric: *Current Trends in Romanian Lingvistics*, în *Revue roumaine de linguistique* (1978) cu un *Apendice bibliografic* de Smaranda Vultur. Al. Niculescu descrie evoluţia ideilor şi metodelor poeticii şi stilisticii româneşti într-o carte din 1980.

Primele cercetări de poetică modernă iau naştere în ţara noastră în 1961, în cadrul Cercului de poetică, iniţiat şi îndrumat de Al. Rosetti, Mihai Pop şi T. Vianu. Volumul *Probleme de stilistică*, 1964, publică articolul revelator al lui R. Jakobson, *Lingvistică şi poetică*. Rezultatele şcolii româneşti de cercetare a limbajului poetic, de poetică

---

6 T. Vianu, *Stilistica literară şi lingvistică*, în *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 121 - 150.

Scanned with OKEN Scanner

matematică şi semiotică apar în *Studii de poetică şi stilistică*, 1966. Anii '70 au condus poetica pe făgaşul lingvisticii structurale, generati -transformaţionale şi semiotice. Sînt resuscitaţi F. de Saussure, Hjelmslev, N. Chomsky, A.-G. Greimas. Semiotica românească e reprezentată de S. Marcus (poetica matematică), Mihai Nasta, Maria Carpov, Irina Bădescu, Paul Miclău, Liliana Ionescu ş.a. În 1972 apare antologia de *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, cu *Prolegomene* de S. Alexandrescu şi M. Nasta. Centrul de poetică şi stilistică de pe lîngă Universitatea din Timişoara a editat o serie de publicaţii preţioase, cu intenţia mărturisită de a elabora o primă istorie ilustrată a limbajului poetic românesc[7].

I. Coteanu realizează la noi o sinteză sistematică a stilisticii într-o terminologie modernă: *Stilistica funcţională a limbii române*, I, *Stil, stilistică, limbaj* (Bucureşti, Editura Academiei, 1973); II, *Limbajul poeziei culte* (1985). Ileana Oancea reconstituie evoluţia stilisticii româneşti în etapele ei semnificative, prezentată în contextul stilisticii europene, valorificînd contribuţiile celor mai de seamă reprezentanţi români ai acestei discipline (*Istoria stilisticii româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1985).

---

7 *Limbaj poetic şi versificaţie în secolul al XIX-lea*, 1 - 5. Centrul de multiplicare al Universităţii din Timişoara, 1977 - 1982.

Scanned with OKEN Scanner

II. LIMBĂ ŞI STIL. IERARHIZAREA STILISTICĂ A LIMBII COMUNE. STILURILE FUNCŢIONALE ALE LIMBII LITERARE. SCURTĂ CARACTERIZARE A STILULUI BELETRISTIC, COMPARATIV CU STILUL CONVERSAŢIEI COTIDIENE, ŞTIINŢIFIC, PUBLICISTIC, ADMINISTRATIV

Fenomenele de stil nu pot fi abordate în afara referirilor permanente la limbă. Limba ca entitate abstractă se realizează prin variante concrete, determinate de împrejurări diferite ale vieţii şi activităţii sociale. Se cunosc, astfel, în funcţie de criteriile introduse, variante geografice ale limbii (dialecte, graiuri), variante socio-profesionale (limbajele specializate, argotice, de jargon), variante culturale (limbă literară, populară), stilistice (stil beletristic, ştiinţific, administrativ) etc. *Limba literară* este aspectul cel mai îngrijit, normat şi relativ stabil al limbii întregului popor. Limba literară, care admite şi elemente dialectale sau socio- profesionale marcate stilistic, expresiv, nu se identifică cu limba *comună*, a întregului popor sau limba *standard*. În limba standard, un fel de aproximaţie a uzului general al limbii, coloratura dialectală, socială sau stilistică este redusă la minimum.

Fenomenele de stil şi de inovaţie stilistică pot fi urmărite apelînd la două criterii, care, deşi de sens contrar, fac parte din acelaşi sistem unic al limbii: *gramaticalitatea* şi *poeticitatea*. Gramaticalitatea admite numai relaţii de compatibilitate logică, „corectă" între cuvinte. Poeticitatea, în schimb, interesată mai

Scanned with OKEN Scanner

mult de exprimarea expresivă, admite şi raporturi de incompatibilitate logică între termeni, recurge la tot felul de abateri, modificări, distorsiuni, perturbări ale normei în scopul plasticizării limbajului, motiv pentru care, în opoziţie cu vorbirea „corectă", normată, îi vom spune stil. Apariţia fenomenelor de stil poate fi exprimată în termenii unei polarităţi noi: *vorbire - stil*. Vorbirea obişnuită se află pe axa orizontală, de suprafaţă a limbii, în timp ce stilul ţine de ordinea ierarhic-structurală, de adîncime, de pe axa ei verticală.

Între cei doi termeni ai acestei polarităţi intervine un al treilea termen, termenul neutru sau „zero" (cu sensul consacrat de R. Barthes în *Le degré zero de l'écriture*), un fel de abstracţiune care rezultă din reducerea la gradul „zero" a textului literar. Ca orice abstracţiune, gradul „zero" al limbii nu există practic într-o stare genuină, ci doar ca potenţialitate. Gradul „zero" de exprimare stilistă se plasează, în mod absolut, la nivelul limbii, ca sistem general.

Fenomenele de inovaţie stilistică apar la cel mai scăzut nivel de gramaticalitate. Între stil, în intenţia lui expresivă, şi vorbirea tranzitivă există o corespondenţă biunivocă de inversă proporţionalitate. Cu cît gradul de gramaticalitate slăbeşte, cu atît gradul de poeticitate poate creşte şi invers, cu cît gradul de poeticitate scade şi mijloacele de inovaţie stilistică sînt mai reduse, cu atît limba e mai „corectă" şi mai compatibilă cu norma, deşi poate mai lipsită de farmec.

În *Stilistica funcţională*, Ion Coteanu[8] este preocupat în prealabil de căutarea unui punct fix sau cît de cît stabil necesar pentru referirile stilistice. Punctul de referinţă este

---

8 I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, I, *Stil, stilistică, limbaj*, 1973; II, *Limbajul poeziei culte*, Bucureşti, Editura Academiei, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

întrezărit cînd în schema generală a limbii sau diasistem, cînd în limba standard, în limbajul ştiinţific sau în alte limbaje. D-sa mai introduce conceptele de *ierarhie stilistică a limbii*, *sociostil* şi *idiostil*, cărora le consacrase înainte studii speciale[9]. Termenii *sociostil* (stil funcţional sau limbaj special) şi *idiostil* (stil individual, auctorial) au fost creaţi prin analogie cu cei de *sociolect* şi *idiolect* din dialectologie. Se disociază pentru aceasta limba de limbaj, limbajul nefiind altceva decît limba căreia i se atribuie o destinaţie specială şi constantă. Limbajele speciale au fost numite de membrii Cercului de lingvistică de la Praga *stiluri* sau *limbaje funcţionale* (B. Havránek, K. Horálek, V. Skalicka)[10]. Ei au delimitat primii graniţa dintre *stil*, ca ansamblu de tendinţe în realizarea scopurilor comunicării după agenţii stilistici, şi limbă, ca ansamblu de mijloace expresive[11].

Urmînd sugestiile lui I. Coteanu, am putea reprezenta ierarhizarea stilistică a limbii printr-o structură de tip arborescent, luînd ca punct de referinţă sistemul abstract al limbii sau diasistemul. Variantele stilistice ale limbii se ordonează pe patru niveluri ierarhic subordonate în funcţie de factorii care pot determina tipurile mai generale de limbaje. La nivelul întîi, supraordonat, se situează *diasistemul*, „nucleu de limbaje". Conform criteriului socio-cultural (II), limba se ramifică în *limbaje cultivate* (limba literară) şi *limbaje necultivate* (limba populară). După cum funcţia este marcată sau nemarcată stilistic, limbajele

---

9 I. Coteanu, *Ierarhizarea stilistică a limbii române*, în *Elemente de lingvistică structurală*, 1967; *Idiostilul*, în *Sistemele limbii*, 1970.

10 Iosef Mistrik, *Stylistika*, Bratislava, SPN, 1985.

11 K. Hausenblans, *Despre noţiunile de bază ale stilisticii lingvistice*, în *Slovo a slovesnost*, 16, 1955.

Scanned with OKEN Scanner

cultivat şi popular se subdivid în *limbaje artistice* şi *limbaje non-artistice* (III). Limbajele artistice literare şi populare se manifestă în *poezie* şi *proză*, care ilustrează *stilul beletristic* al creatorilor de artă literară sau populară. Dacă luăm în consideraţie factorul socio-profesional, limbajul non-artistic cultivat grupează *stilurile colocvial* (cotidian, practic), *ştiinţific*, *publicistic*, *administrativ*, iar limbajul non-artistic popular încorporează *stilul colocvial* (cotidian, practic) şi *familiar* (IV).

Am inclus limbajul popular, familiar mai mult pentru simetrie. El ar putea figura în cadrul limbajului literar non-artistic, dar mijloacele individuale în care se realizează îndreptăţesc mai degrabă încadrarea sa în stilul cotidian-practic.

Problema funcţiilor limbii a fost pusă încă de Platon în *Kratylos*. Mult mai tîrziu, Humboldt distingea cîteva varietăţi funcţionale ale limbii, în funcţie de felul comunicării, în poezie sau proză[12].

Formaliştii ruşi au păstrat disocierea humboldtiană între limbajul poeziei şi limbajul prozei. Ch. Bally vorbea despre limbajul intelectual şi limbajul afectiv cînd stabilea obiectul stilisticii lingvistice (limbajul afectiv), întemeiate de el. În 1929 Fr. Paulhan a publicat un articol (*La double fonction du langage*), citat de E. Lovinescu, cînd se referă la funcţia „noţională şi sugestivă" a limbii[13], cunoscut şi de T. Vianu, care făcea constatarea[14] că oriçe fapt lingvistic e

---

12 Cf. Paula Diaconescu, *Structura stilistică a limbii. Stilurile funcţionale ale limbii române literare moderne*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, 3, 1974.

13 E. Lovinescu, *Scrieri*, 5, Minerva, 1973, p. 363 - 366.

14 T. Vianu, *Dubla funcţie a limbajului şi problema stilului*, în *Studii de stilistică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1968, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

în același timp „tranzitiv" și „reflexiv". Psihologul austriac Karl Bühler, foarte apropiat de membrii Cercului lingvistic de la Praga, stabilește trei funcții ale limbajului legate de cele trei persoane implicate în actul comunicării: funcția expresivă (emotivă), realizată de subiectul vorbitor, funcția referențială, orientată către referent și funcția conativă sau de apel, realizată de către destinatar. Roman Jakobson dezvoltă modelul funcțional al lui Bühler, adăugînd încă trei factori stabili ai comunicării verbale și trei funcții corespunzătoare. Comunicarea umană, ca să se poată realiza, are nevoie de șase factori constitutivi obligatorii: emițător, referent, receptor, cod, mesaj, vehicul sau canal. Fiecărui factor constitutiv îi corespunde, în ordine, funcția: expresivă (emotivă), referențială, conativă, metalinguală, poetică, fatică. Funcția expresivă ține de subiectul emițător, care tinde să se exprime cît mai deplin. Funcția referențială trimite la un referent extern real sau închipuit. Informațiile denotative transmise de emițător sînt decodate complet sau parțial de către receptor, care poate adăuga conotații particulare determinate de competența sa lingvistică. Se realizează astfel funcția conativă a limbajului. Atitudinea față de mesaj, „centrarea" asupra mesajului ca atare reprezintă funcția poetică a limbajului. „Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării. Selecția devine factorul constitutiv al secvenței"[15]. Descrierea codului primar al limbii printr-un sistem de semne lingvistice, prin forța lucrurilor artificial,

---

15 Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

constituie funcţia metalingvală a limbajului. Prin funcţia lui fatică, specifică exprimării orale, limbajul verifică dacă informaţia sau comunicarea funcţionează.

E greu de găsit un mesaj verbal care să îndeplinească o singură funcţie. Situaţiile obişnuite sînt cele în care funcţiile coexistă. Pentru a stabili apartenenţa unui mesaj la un limbaj sau altul, la un stil sau altul se ia drept criteriu *funcţia dominantă*, care va determina întreaga structură a mesajului respectiv.

Din punctul de vedere al disciplinei noastre, al necesităţii de a interpreta cît mai adecvat un text literar, ne va preocupa cu precădere stilul beletristic. El se descrie de obicei prin opoziţie cu celelalte stiluri funcţionale. În timp ce toate celelalte stiluri funcţionale au o funcţie informativă (comunicativă) dominantă, în stilul beletristic prevalează funcţia estetică. Jan Mukarovsky precizează în legătură cu dominanta funcţiei estetice: „Supremaţia funcţiei estetice în limbajul poetic nu e însă exclusivă; există în el o dispută şi o tensiune permanentă între gratuitate şi comunicare, astfel încît limbajul poetic, deşi prin gratuitatea scopului se opune celorlalte limbaje funcţionale, nu este rupt de ele printr-o graniţă de netrecut”[16]. Problemele teoretice ale stilului beletristic au fost studiate de K. Horálek[17].

În spiritul lucrărilor Şcolii lingvistice şi poetice de la Praga, funcţia estetică trebuie înţeleasă ca o acţiune a mijloacelor lingvistice asupra cititorului, manifestată în aceea că cititorul recepţionează nu numai valorile informative ale mijloacelor lingvistice (care creează cu ajutorul imaginii structura operei),

16 Jan Mukarovsky, *O jazyce basnickem*, în *Kapitoly z Ceské poetiky*, I, Praha, 1948, p. 82.

17 K. Horálek, *Styl umelecké literatury*, în *Slovo a slovesnost*, 16, 1955.

Scanned with OKEN Scanner

ci şi pe cele ce mijlocesc expresia lingvistică propriu-zisă. În funcţiunea sa poetică, limbajul este orientat asupra semnului. Teoreticienii praghezi înţeleg stilul literar ca un sistem specific de tendinţe nu numai în alegerea mijloacelor lingvistice, ci şi în selecţia mijloacelor compoziţionale, în creaţia imaginilor literare şi, desigur, în alegerea elementelor tematice ale operei. Pentru L. Dolezel, de exemplu, stilul literar reprezintă „o organizare specifică şi originală a tuturor elementelor structurii literare"[18].

În 1967, Milan Jelinek publică un articol în care sintetizează teoriile despre stilul artistic ale predecesorilor săi. Cercetătorul ceh reduce stilul artistic (noi îi vom spune beletristic, pentru a-l deosebi de alte stiluri artistice: stilul artelor plastice, stilul muzical, arhitectonic etc.) la patru caracteristici principale: iconicitatea, actualizarea, organizarea sonoră, expresivitatea[19].

Iconicitatea numeşte folosirea mijloacelor expresive imagistic relevante. Recursul la imagine, caracterul imaginativ al literaturii sau iconicitatea trebuie înţelese în sens larg, ca orice captare într-o formă imaginativă sensibilă a unui fragment din realitate.

A doua tendinţă a stilului beletristic constă în alegerea aşa-numitelor mijloace de *actualizare*. Havránek înţelege prin actualizare „folosirea mijloacelor lingvistice într-o asemenea manieră încît să atragă atenţia prin ea însăşi şi să fie recepţionată ca neobişnuită, ca eliberată de automatizare, dezautomatizată, de exemplu metafora poetică vie (spre deosebire de metafora lexicalizată, care e automatizată)"[20].

18 L. Dolezel, *O stylu moderni ceské prozy*, Praha, 1960, p. 23.

19 M. Jelinek, *K charakteristice funkcniho stylu umeleckého*, în *Ceská literatura*, 15, 3, 1967, p. 231 - 242.

20 Apud M. Jelinek, *art. cit.*, p. 238.

Scanned with OKEN Scanner

Actualizare înseamnă deci subiectivizarea sau personalizarea limbajului prin tot felul de abateri şi libertăţi de la norma automatizată, care au o funcţie estetică relevantă. Sfera mijloacelor de actualizare e foarte largă. Se pot actualiza sensuri, accepţiuni, norme, convenţii, structuri sau forme lingvistice ş. a., ceea ce caracterizează în mod obiectiv orice relaţie înscrisă între tradiţie şi inovaţie. Actualizarea se manifestă, aşadar, în voinţa de stil şi inovaţie.

Succesele fonologiei, accentul pus pe natura sonoră a limbii au pus în evidenţă o altă caracteristică importantă a stilului beletristic: tendinţa de selecţie a mijloacelor lingvistice *organizate sonor* după anumite principii ritmice, intenţionale sau fonetice. Organizarea fonică intenţionată e proprie poeziei, în care mijloacele lingvistice, pe lîngă organizarea uzuală, sînt supuse organizării prozodice a versului. În proză organizarea sonoră a mijloacelor lingvistice de obicei e mai puţin evidentă sau lipseşte cu totul, dar aceasta nu schimbă cu nimic posibilitatea de selecţie între mijloacele lipsite de o organizare sonoră relevantă şi mijloacele cu o organizare sonoră specifică.

Din faptul că literatura artistică se adresează de regulă nu numai intelectului, ci şi sensibilităţii cititorului, derivă a patra tendinţă fundamentală a stilului beletristic, manifestată în folosirea mijloacelor *expresive*. Prin expresivitatea textului, stilul beletristic diferă radical de celelalte stiluri funcţionale, mai mult sau mai puţin refractare la mijloacele expresive, preocupate de intelectualizarea marcată a exprimării. În opoziţie cu stilul ştiinţific, de exemplu, stilul beletristic este sugestiv, ambiguu, echivoc, afectiv, subiectiv, individual, conotativ, deviant în raport cu norma lingvistică prin tot felul de figuri şi licenţe poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Funcţia estetică dominantă determină structura semantică şi sintactică mobilă a stilului beletristic, cu elemente lexicale împrumutate practic din toate straturile stilistice, cu o organizare laxă, liberă de orice constrîngeri în folosirea originală a formelor gramaticale.

Genurile stilului beletristic se realizează în versuri şi proză, textele dramatice putînd lua fie forma poeziei, fie forme în proză.

Stilul conversaţiei cotidiene este un stil subiectiv al manifestărilor verbale în situaţii de comunicare spontană, deci în relaţii prieteneşti, de familie, într-un mediu limitat de viaţă sau de activitate. Stilul conversaţiei, deşi apare în situaţii foarte frecvente şi variate, lipseşte aproape din toate descrierile şi clasificările stilurilor funcţionale. Nu e de mirare ca tot ceea ce este obişnuit şi face parte din viaţa noastră de toate zilele să nu fie observat şi să nu-i preocupe în mod special pe cercetători.

Prima dificultate care ne întîmpină în descrierea stilului conversaţiei cotidiene este creată de mulţimea termenilor care concură la denumirea sa: *stilul limbii vorbite, stilul conversativ, colocvial, cotidian-practic*. Primul are dezavantajul că ignoră aspectul uneori scris al acestui stil. Dacă i-am spune doar conversativ sau colocvial, nu l-am numi cu precizie, fiindcă şi alte stiluri (beletristic, ştiinţific, publicistic) apelează la forma dialogată, conversativă. Din această cauză este mai potrivit să-i spunem *stilul conversaţiei cotidiene* sau *cotidian-practic*.

Complexitatea acestui stil este determinată de faptul că la constituirea sa concură toţi factorii stabili ai comunicării verbale: emiţător, referent, receptor, cod, mesaj, vehicul. Mai importanţi sînt primii trei şi relaţia directă, nemijlocită între

Scanned with OKEN Scanner

emiţător şi receptor. Fizionomia lui este determinată de funcţia *comunicativă* (referenţială) dominantă. Manifestările sale se sprijină într-o măsură considerabilă pe mijloace extralingvistice (gest, mimică) şi de situaţie (mediul comunicativ, împrejurare, ambianţă). Nici un alt stil nu apelează atît de frecvent la mijloacele de contact şi nu realizează într-o asemenea măsură funcţia *fatică* a limbajului. Sînt foarte obişnuite şi frecvente, uneori parazitare, asemenea mijloace de control al informaţiei sau de contact ca: *titlurile* (*omule, băieţi, fetelor...*); *cuvintele de adresare* (*Ioane, colega...*); *îndemnuri* (*ascultă, ştii ce, fii atent...*); *observaţii apreciative* (*bine, da, aşa, bineînţeles...*); *formule de politeţe* (*scuzaţi, nu vă supăraţi, vă rog, permiteţi...*); *cuvinte intercalate* (*hm, aşa, atunci, deci*) etc.

Însuşirea cea mai caracteristică a stilului conversaţiei cotidiene este forma orală. Chiar şi cînd se manifestă în scris, el păstrează însuşirile oralităţii: spontaneitate, caracter conversativ, dialogat, situaţional, subiectiv, nemijlocit, individual.

Stilul conversaţiei cotidiene nu este lipsit uneori nici de intenţii expresive, deşi tendinţa supremă a limbii vorbite, ca de altfel a oricărui sistem semiotic, este de a transmite un maximum de informaţii cu un minimum de mijloace şi efort. De aici şi o relativă neglijenţă şi un oarecare dezinteres faţă de rigorile limbii literare. Expresivitatea stilului conversativ se realizează prin utilizarea spontană a mijloacelor expresive ale limbii comune (catacreze, metafore lexicalizate), cuvinte diminutivale, hipocoristice, augmentative, peiorative, de argou, din dialect, familiarisme etc.

Particularităţile stilului cotidian-practic se reflectă în lexic şi gramatică. Nevoia comunicării rapide, directe şi eficiente

Scanned with OKEN Scanner

ne obligă să recurgem la cuvinte și expresii consacrate, primite de-a gata, fără o mare concentrare a gîndirii și atenției. Îmbinările de cuvinte și propoziții, de obicei simple, nepretențioase, se conformează, cu excepția situațiilor agramate, generate de indiferență sau superficialitate, normei gramaticale. Diversitatea realizărilor individuale ne dă posibilitatea diferențierii în interiorul acestui stil a cîtorva variante care, luate izolat, nu s-ar putea spune că îndeplinesc condițiile unui stil. Este vorba, pe de o parte, despre varianta sobră, înaltă a conversației cotidiene, pe de altă parte, despre variantele inferioare: familiară, infantilă, argotică, dialectală.

Stilul științific, propriu creațiilor științifice, se situează la antipodul celorlalte stiluri. Fiind cel mai precis și, de aceea, mai ușor de descris, el servește ca termen de referință în caracterizarea celorlalte stiluri. Față de stilul spontan, dialogat, preponderent verbal, al conversației cotidiene, stilul științific este elaborat cu premeditare și ia, de cele mai multe ori, o înfățișare scrisă, monologată. Legătura emițătorului cu receptorul lipsește, precum lipsesc și mijloacele extralingvistice (gest, mimică) și mediul în care discursul va fi recepționat. Destinatarul este adesea departe sau necunoscut, iar mesajul se adresează publicului larg. În opoziție cu limbajul artistic, sugestiv, afectiv, subiectiv, echivoc, conotativ, ambiguu, limbajul științific este noțional, rațional, obiectiv, univoc, denotativ și precis. Limbajul științific se mai caracterizează prin proprietatea și specializarea termenilor profesionali, claritate, concizie, evitarea principială a figurilor de stil în favoarea conceptelor științifice, respectarea strictă a normelor limbii literare. Funcția informativ-cognitivă dominantă îi determină o fizionomie lexicală, o structură gramaticală și o compoziție

Scanned with OKEN Scanner

specifice. Stilul ştiinţific abundă în formaţii lexicale noi, neologisme, construcţii frazeologice. Din punct de vedere sintactic, tipice sînt propoziţiile impersonale, determinările logice, formulele lapidare, parantezele, frazele complexe. Compoziţia este austeră, compactă, riguroasă.

Genurile şi formele stilului ştiinţific, într-o încercare de cuprindere cît mai completă şi ordonată sînt: *1. Genurile expozitive*: *(a) contextuale (disertaţia, studiul, articolul, reflecţia, eseul); (b) situaţionale*: (referatul, coreferatul, conferinţa, alocuţiunea). *2. Genurile descriptive* (caracterizarea, recenzia, informarea, raportul).

Stilul publicistic oscilează între stilul beletristic şi stilul ştiinţific. Se foloseşte în informarea promptă, precisă şi convingătoare a publicului despre problemele sau evenimentele cele mai actuale. De la stilul beletristic împrumută tendinţa exprimării frumoase, expresive, dar cu măsură, voinţa de originalitate, de individualizare. De stilul ştiinţific se apropie prin caracterul noţional, obiectiv, forma preponderent scrisă, monologată, concizie, precizie, claritate. Construcţiile gramaticale, morfologia, sintaxa evită stridenţele, exprimarea fiind deci şi în această privinţă echilibrată. Lexicul e receptiv la neologisme şi cuvinte străine în situaţii în care preciziunea le impune.

Variantele stilului publicistic se clasifică în: *(a) genuri informative*: buletinul de ştiri, interviul, comunicatul, afişul; *(b) genuri analitice*: articolul de ziar, comentariul, glosa, reflecţia, recenzia, discuţia, polemica, caricatura, pamfletul; *(c) genuri beletristice*: foiletonul, reportajul, portretul.

Stilul administrativ, propriu comunicării în domeniul relaţiilor economice, juridice, diplomatice şi al administraţiei de stat, se realizează exclusiv într-o formă scrisă,

Scanned with OKEN Scanner

în situații temporale și locale precise. Funcția textului administrativ este să comunice doleanțe, fapte sau evenimente precise. Spre deosebire de alte stiluri, stilul administrativ are un destinatar adesea colectiv. Emițătorul și receptorul intervin la drept vorbind ca persoane cunoscute, adesea juridice. Din această cauză, de regulă, emițătorul folosește persoana I plural, iar destinatarului i se adresează la persoana a II-a plural sau cu formulele de politețe: Dumneavoastră, Domnia-Voastră, Domniile-Voastre. Scrierea cu majusculă sau alte artificii grafice (mărimea literelor, organizarea spațială a textului) reprezintă o caracteristică principală a stilului administrativ. Stilul administrativ se mai caracterizează prin simplitate, folosirea unor cuvinte și sintagme specifice, a unor formule consacrate, stereotipe, fixe. Din punct de vedere gramatical, se observă frecvența mare a construcțiilor nominale, a alocuțiunilor conjuncționale și a prepozițiilor compuse, abundența de gerunzii, contragerea propozițiilor secundare etc. Stilul publicistic tinde spre o cît mai mare proprietate a termenilor, spre construcții sintactice precise, uniformitate și corectitudine gramaticală.

Formele stilului administrativ sînt: *(a) de documentare* (procesul-verbal, protocolul, rezoluția, angajamentul, tratatul, adeverința, chitanța, certificatul, polița, împuternicirea, procura); *(b) de informare* (declarația, proclamația, anunțul, înștiințarea, comunicarea, raportul, scrisoarea oficială, cererea, formularul de înscriere, anunțuri inserate în ziar, invitația, telegrama); *(c) de serviciu sau de evidență a muncii* (tabelul nominal, inventarul, orarul, programul de lucru, fișa de pontare, diagrama, alte formulare: adeverința, diploma, factura de bancă, de călătorie etc.).

Scanned with OKEN Scanner

III. GENEZA ŞI CLASIFICAREA FIGURILOR DE STIL

Problema genezei figurilor de stil trebuie pusă în legătură cu apariţia cuvintelor şi dezvoltarea ulterioară a vocabularului. În istoria ştiinţei se cunosc două teorii de bază privitoare la apariţia limbii: teoria onomatopeelor şi teoria interjecţiilor. Potrivit primei teorii, cuvintele au apărut ca rezultat al faptului că omul imita sunetele lumii înconjurătoare. Potrivit teoriei interjecţiilor, limba a apărut pe baza sunetelor emise de om în chip involuntar, pentru a-şi exprima diferitele emoţii. Ambele teorii se referă, după cum se poate vedea, la elucidarea mecanismului formării limbii, nu şi la condiţiile apariţiei ei.

Desigur că onomatopeele şi interjecţiile nu au fost unicul principiu care a stat la baza denumirii obiectelor şi fenomenelor lumii reale. Este adevărat că în orice limbă modernă există un număr destul de mare de cuvinte a căror natură onomatopeică este evidentă. Onomatopeea presupune denumirea în prealabil a obiectelor şi fenomenelor pe baza distingerii unui semn caracteristic al obiectului dat, care a impresionat auzul omului primitiv. Dar sfera acţiunii onomatopeelor a fost limitată la acele obiecte şi fenomene care puteau produce sunete şi acestea erau foarte puţine. Conform principiului *asociaţiei* însă, propriu gîndirii umane, complexul sonor care reflectă prin imitaţie unul dintre semnele caracteristice ale obiectului s-a răspîndit asupra întregii clase de obiecte asemănătoare, constituind un mijloc de reprezentare generalizată a lor. Se produce aici un

Scanned with OKEN Scanner

proces de extensiune sau de generalizare, prin *transfer*, a notelor particulare ale obiectelor individuale asupra unui grup de obiecte asemănătoare, care explică în parte mecanismul îmbogățirii limbii cu cuvinte sau sensuri noi. Transferul semantic și gîndirea asociativă stau la baza celor mai multe figuri de stil și procedee expresive. Constatarea că natura e mai fertilă în lucruri decît sîntem noi în termeni este aproape de ordinul evidenței.

Anticii (Cicero, Quintilian) găseau izvorul principal al figurilor într-o *indigență* a limbii, adică într-o slăbiciune funciară a vorbirii, care nu posedă suficienți termeni pentru toate obiectele și fenomenele lumii înconjurătoare: „Sensul figurat al vorbelor, foarte întins, s-a născut din nevoie, din cauza sărăciei de vorbe, iar mai tîrziu a devenit o plăcere artistică, pentru că după cum haina a fost inventată la început pentru nevoia de a înlătura frigul, iar în urmă a devenit un ornament demn al trupului, tot așa sensul figurat a pornit de la lipsa de vorbe, mai pe urmă fu o distracție"[21]. Frumusețea și farmecul, observa Cicero în aceeași ordine de idei, s-au născut din nevoie și nu din plăcere[22]: „Ce-i așa important la o corabie ca coastele, pîntecele, prora, pupa, antenele, pînzele și catargul? Toate au totuși atîta frumusețe, că par făcute nu numai pentru salvare, dar și pentru plăcere. Stîlpii susțin și templele și porticele, nu au totuși mai multă utilitate decît demnitate. Vîrful acela al templului din Capitoliu și al celorlalte clădiri sfinte nu l-a făcut plăcerea, ci nevoia. Pentru că, după ce s-a avut în vedere cum să se scurgă apa din ambele părți, după folosință

21 Cicero, *Opere alese*, *III*, 38, București, Editura Univers, 1973, p. 312 - 313.

22 *Ibidem*, p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

a venit şi demnitatea vîrfului unui templu, aşa că, chiar dacă s-ar zidi Capitoliul în cer, unde nu poate fi ploaie, s-ar crede că templul nu poate avea demnitate fără vîrf. Acelaşi lucru se întîmplă cu toate părţile discursului, încît folosinţa şi, am putea zice, nevoia, atrag după sine dulceaţa şi farmecul".

Pentru Du Marsais, retorician francez din secolul al XVIII-lea, figurile de stil încetează să mai fie „fiice ale sărăciei şi ale necesităţii". Izvorul şi principiul diferitelor sensuri figurate ce se dau cuvintelor rezidă în „legătura dintre ideile accesorii, adică dintre ideile care au legătură unele cu altele"[23]. Sensul figurat se bazează pe capacitatea unui cuvînt de a avea mai multe sensuri în acelaşi timp şi pe posibilitatea întrebuinţării acelui sens care se potriveşte mai bine în circumstanţa dată. Însuşirea sesizată este a *polisemiei* în care spre o expresie identică converg, ca spre centrul unei constelaţii, sensuri accesorii asemănătoare sau cele care au legătură unele cu altele. Aproape toate figurile invocate de Du Marsais nu înlocuiesc, ci nuanţează sau dublează cuvîntul propriu. Retoricianul francez nu crede ca iluştrii săi înaintaşi, Cicero sau Quintilian, că prima şi cea mai importantă întrebuinţare a tropilor a fost nevoia sau sărăcia de termeni proprii: „De altminteri, scrie el, mi se pare că nu acesta este, ca să zic aşa, mersul naturii, imaginaţia are un rol prea mare în limbaj şi în purtarea oamenilor ca să fi putut fi precedată de necesitate"[24]. Fără să dea un răspuns complet problemei originii figurilor de stil, implicînd însă condiţionarea imaginaţiei, Du Marsais era foarte aproape de explicarea mecanismului lor psihologic.

---

23 Du Marsais, *Despre tropi*, Bucureşti, Editura Univers, 1981, p. 149.
24 *Ibidem*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

O motivaţie importantă a figurilor de stil, a procedeelor expresive, în general, sesizată de Charles Bally, şi-ar afla sursa într-o imperfecţiune a spiritului uman, în incapacitatea de abstractizare absolută, adică aceea de a degaja un concept, de a concepe o idee în afara oricărui contact cu realitatea concretă[25]. Comunicarea umană nu poate evita o anumită *formă* materială, un anumit *cod*, sistem de semne sau semnale convenţionale care serveşte la transmiterea unui mesaj. În comunicarea lingvistică codul e însăşi limba, o secvenţă de sunete materiale sau litere, simboluri grafice ale sunetelor. Conţinutul gîndirii şi sensibilităţii nu se poate exprima *ca atare*, fără elementul material şi, totodată, intelectual al cuvintelor sau imaginilor. Comunicarea interumană este silită să apeleze la forme, semne sau simboluri lingvistice ca instrumente sociale de împărtăşire a gîndurilor şi sentimentelor.

Forma exterioară a limbii nu acoperă perfect şi întotdeauna conţinutul gîndirii, fiindcă nu există un raport izomorf între gîndire şi limbă. Limba suferă faţă de gîndire, ca să zicem aşa, un fel de insuficienţă cronică. „Îmi propun să arăt — scria Michel Bréal, creatorul semanticii ca ştiinţă a semnificaţiilor lingvistice — că stă în natura limbii să exprime ideile noastre într-un mod foarte incomplet şi că ea n-ar putea să reprezinte gîndirea cea mai simplă şi mai elementară, dacă inteligenţa noastră n-ar veni constant în ajutorul cuvîntului şi n-ar remedia, prin ajutorul luminilor pe care le scoate din propriul său fond, insuficienţa interpretului său"[26].

25 Charles Bally, *Traité de stylistique française*, I, 1909, p. 187.

26 Apud T. Vianu, *Introducere în opera lui Ion Barbu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

O constatare asemănătoare despre insuficiența puterii de exprimare a limbajului găsim și la G. Ibrăileanu: „limba e mult mai săracă decît sufletul: sînt mult mai multe nuanțele stărilor sufletești — care sînt și așa greu de clarificat — decît cuvintele unei limbi, care sînt și așa greu de găsit și care nu pot da nuanța stării sufletești decît cu aproximație”[27].

Lamentațiile poeților în legătură cu truda selecției și potrivirii cuvintelor în procesul de creație artistică trebuie înțelese în spiritul slăbiciunii funciare a limbii față de gîndire. „Cîte gînduri fără cuvinte nu se zbat în sufletul poetului și nu se pot întrupa nici în imagine, nici în noțiune. O, dacă s-ar putea exprima sufletul fără cuvinte!” Exclamația aparține poetului rus A. A. Fet.

„Imaginea figurativă — scria un psiholog al artei —, în speță metafora, apare din necesitatea intimă de a exprima un lucru nou pentru care limbajul nu a creat un cuvînt propriu și nici nu putea să creeze, pentru că e vorba de o reprezentare a universului proprie poetului, pe care poetul a extras-o din propria sa adîncime”[28].

Abia la limita tăcerii, indicibilului, inefabilului sau necunoscutului cuvîntul devine conștient de menirea sa de a fi *logos*, creator de noi lumi, verbale, precum și de slăbiciunea și suferința sa. Întreaga măreție și slăbiciune a cuvîntului se verifică aici. Imaginația poetică poate crea conceptul unui lucru care nici nu există în realitate, ci numai în fantezia scriitorului. Creația literară intervine ca o supremă posibilitate în limitele insuficienței.

27 G. Ibrăileanu, *„Compoziția” în literatură*, în *Studii literare*, 1968, p. 50.

28 H. Pongs, *L'Image poétique et l'inconscient*, în *Journal de Psychologie*, I –IV, 1933 (apud T. Vianu, *Problemele metaforei*, în *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 331.)

Scanned with OKEN Scanner

A existat în teoria stilului și în critica literară o încercare de ierarhizare cronologică a figurilor. Remy de Gourmont, celebru teoretician al simbolismului, observînd că Homer n-are multe metafore, explică această particularitate stilistică prin vechimea ilustrei epopei elenice (*Problèmes du style*). G. Ibrăileanu, de la care am preluat informația de mai sus, explică raritatea metaforelor la Creangă prin faptul că procesul mental care dă naștere acestei figuri de stil e prea complex și prea abstract pentru gîndirea lineară și realistă a maselor de vorbitori cu care se identifică Ion Creangă. „Primul stadiu al inteligenței «figurative» este comparația. Metafora vine după aceea"[29]. Aserțiuni de felul acesta ne amintesc de poetica metafizică a lui Vico, după care metafora ar fi produsul primei faze, prelogice, poetice, primitiv-animiste din dezvoltarea spiritului, cînd gîndirea rudimentară a omului presupunea un univers însuflețit și acorda obiectelor sau fenomenelor din lumea înconjurătoare atribute omenești sau ale ființelor vii: *creasta muntelui*, *picior de plai*, *gura rîului*, *sînul naturii* etc. Expresie a unei mentalități prelogice, metafora și-ar micșora frecvența și importanța o dată cu depășirea fazei prelogice, prin trecerea la faza logică sau filozofică[30].

Pentru poetul romantic Jean Paul Richter metafora e o personificare, dar nu neapărat ca rezultat al unei etape rudimentare din dezvoltarea spiritului, ci mai ales, al unui moment ulterior, logico-filozofic.

Geneza modalității de expresie figurativă (comparația, metafora, personificarea), după Lucian Blaga, „este un

29 G. Ibrăileanu, *Povestirile lui Ion Creangă*, în *Studii literare*, 1968, p. 186.

30 Giambattista Vico, *La sapienza poetica*, în *Scienza nuova*, 1725.

Scanned with OKEN Scanner

moment non-istoric care ține de geneza constituției spirituale «om» ca atare. Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman /.../, iar descrierea, analiza și explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie /.../. Originea metaforei și, implicit, a comparației ca figură de stil nu este o problemă de sociologie sau de istorie. Modul metaforic s-a iscat deodată cu omul, n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane"[31].

Cu privire la clasificarea figurilor de stil, Quintilian observase de mult: „Discuții fără sfârșit se poartă între profesorii de gramatică înșiși și între ei și filozofi, cu privire la genurile, speciile, numărul și ierarhizarea tropilor"[32].

Se crede că cea mai veche încercare de categorisire a figurilor, cunoscută și de Cicero (*figurae sententiarum* și *figurae verborum*), i-ar aparține lui Teofrast. Disocierea figurilor de gîndire de figurile de cuvînt se găsește în germene în cea mai veche definiție rămasă de la Caecilius: „Figura e o schimbare a gîndirii sau a expresiei într-un mod neconform cu natura"[33].

Baza clasificării tropilor, pe care modernii au solicitat-o din plin, se găsește la Aristotel. Definind metafora, teoreticianul antic scria că aceasta este „trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la specie, fie de la specie la specie, fie prin analogie"[34]; înseamnă că noi putem extinde înțelesul unui cuvînt, trecînd de la o idee la alta, adăugînd înțelesului său propriu un nou sens figurat, fie pe baza unor relații de vecinătate sau *contiguitate*, fie prin *analogie*.

---

31 L. Blaga, *Geneza metaforei*, în *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 282.

32 Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII, 6.

33 Apud *Tratatul despre stil al lui Demetrios*, Iași, 1943.

34 Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

Retoricile clasice păstrează clasificarea antică şi reiau discuţiile fără sfîrşit cu privire la genurile, speciile, numărul şi ierarhizarea figurilor. Du Marsais, eludînd figurile de gîndire, rezervate retoricilor, distinge patru categorii de figuri de cuvinte, din care, de fapt, numai o categorie, a patra, îl interesează şi formează obiectul cărţii sale; cele patru categorii de figuri de cuvinte amintite de el sînt:

1. *Figurile de dicţiune*, care privesc materialul cuvîntului, adică schimbările produse la nivelul literelor sau silabelor ce alcătuiesc cuvintele: sincopa, aliteraţiile de tot felul etc.

2. *Figurile de construcţie*, care privesc construcţia gramaticală: elipsa, pleonasmul, silepsa, hiperbatul, anastrofa, paranteza, anacolutul.

3. Există cîteva *figuri de cuvinte care îşi păstrează semnificaţia proprie*, şi de aceea ele nu ţin de subiectul lui Du Marsais: repetiţia, sinonomia, onomatopeea, paronomasia etc.

4. În sfîrşit, există figuri de cuvinte numite *tropi* (de la gr. *tropí* – conversie, întoarcere, schimbare) prin care cuvintele capătă semnificaţii deosebite în raport cu semnificaţia lor proprie. Principalii tropi analizaţi de Du Marsais sînt: metafora, alegoria, aluzia, ironia, sarcasmul, catacreza, hiperbola, sinecdoca, metonimia, eufemismul[35]. Recunoaştem în această clasificare criteriul lingvistic, după domeniul limbii în care se produce figura: fonetic, sintactic, semantic. De altfel, denumirile însele sînt preluate de la autorii de gramatici.

Pierre Fontanier, fondatorul retoricii moderne, într-un manual clasic pentru studiul tropilor, ne oferă o clasificare foarte stufoasă a figurilor, în multe privinţe în opoziţie cu Du Marsais. El distinge două mari clase de tropi: tropii într-un

35 Du Marsais, *Despre tropi*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

singur cuvînt (propriu-zişi), *figuri de semnificaţie* şi tropii din mai multe cuvinte (impropriu denumiţi astfel, non-tropii), *figuri de expresie*[36]. La Pierre Fontanier tropii apar într-o clasă diferită de figurile de cuvînt, iar figurile de cuvînt se subîmpart în patru clase.

Materia de bază a cărţii lui Fontanier o formează tropii propriu-zişi, tropii într-un singur cuvînt sau de semnificaţie. Tropii apar fie din necesitate, şi se realizează prin extensiuni, pentru a suplini absenţa din limbă a unor cuvinte necesare exprimării unei idei, fie ca rezultat al unei alegeri, printr-o figură, pentru a prezenta ideile sub forma unor imagini vii, mai expresive decît sensul lor propriu. Tropii într-un singur cuvînt se datorează unei relaţii ce se stabileşte între prima idee asociată cuvîntului şi noua idee adăugată acestuia, cu alte cuvinte între sensul primitiv sau propriu şi sensul figurat, derivat sau tropologic. Vor exista tot atîtea modalităţi diferite de apariţie a tropilor cîte relaţii diferite pot exista între idei. Cele mai obişnuite relaţii între idei se pot reduce la trei: de *corespondenţă* sau de *corelaţie* (metonimia), de *conexiune* (sinecdoca), de *asemănare* (metafora). Preocupări de clasificare în tropologie întîlnim şi la retoricieni români mai vechi şi mai noi[37].

În *Poetica matematică* Solomon Marcus prezintă cinci puncte de vedere moderne în clasificarea figurilor determinate de diferite abateri. Abaterile de la normă pot fi clasificate astfel: (*a*) din punct de vedere al opoziţiei local-global; (*b*) din punct de vedere al sensului în care sînt

36 Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977.

37 Simeon Marcovici, *Curs de retorică*, 1834; D. Gusti, *Retorică română pentru tinerime*, 1852; *Retorică pentru tinerimea studioasă*, 1875.

Scanned with OKEN Scanner

dirijate (S. Saporta); (*c*) din punct de vedere al poziției normei față de textul considerat (S. Levin); (*d*) din punct de vedere al nivelului lingvistic la care are loc abaterea; (*e*) din punct de vedere al faptului dacă este afectată selecția sau combinarea elementelor (R. Jakobson – I. Fonagy)[38].

Autorii unei *Retorici generale* recente, membri ai Centrului de studii de la Universitatea din Liège, Belgia, efectuînd o lectură atentă a clasicilor, oferă o clasificare a figurilor prin prisma modelului cvadripartit al semnului lingvistic, elaborat de Louis Hjelmslev[39]. Lingvistul danez constatase în limbă existența a două planuri corelative: planul *conținutului* și planul *expresiei*, fiecare caracterizîndu-se la rîndul său printr-o *substanță* și o *formă*. Substanța din planul expresiei este masa sunetelor, forma din planul expresiei, succesiunea lor organizată într-un fel sau altul, în segmente fonice. Conținutul limbii, care constituie celălalt plan al ei, are drept substanță conceptele, semnificațiile generale, iar forma conținutului este organizarea în unități semantice a conceptelor generale[40].

Orice schimbare a gîndirii sau a expresiei este numită de retoricienii belgieni, în spiritul retoricii antice, revitalizată de moderni, *figură*. Figurile sînt generate de cîteva operații substanțiale, care modifică substanța însăși a unităților asupra cărora acționează (prin suprimare, adjoncție, suprimare-adjoncție) și relaționale, care modifică doar relațiile poziționale existente între aceste unități (prin permutare), operații fundamentale corespunzătoare celor patru categorii de transformare sesizate de Dionis din Halicarnas și sistematizate

38 S. Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei, 1970.

39 *Retorica generală*, București, Editura Univers, 1974.

40 L. Hjelmslev, *Prolegomene la o teorie a limbii*, București, Centrul de Cercetări Fonetice și Dialectale, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

de Quintilian: *adiectio, detractio, imutatio, transmutatio*.

Urmînd modelul lui Hjelmslev, grupul belgian ajunge la un tablou al metabolelor – nume generic dat oricărui fel de modificare a unui aspect oarecare al limbajului.

Metabolele acționează atît asupra formei, cît și asupra substanței expresiei și conținutului, împărțindu-și cîmpul în *metaplasme* (figuri ale substanței expresiei), *metasememe* (figuri ale substanței conținutului), *metataxe* (figuri ale formei expresiei) și *metalogisme* (figuri ale formei conținutului).

Teoria literară modernă (Wellek – Warren) clasifică figurile în figuri de stil bazate pe *analogie* (paradigmatice) și contiguitate (sintagmatice)[41]. Distincția dintre figurile sintagmatice și paradigmatice este, după Roman Jakobson, în primul rînd distincția dintre figurile de stil de tip *metonimic* și cele de tip *metaforic*[42].

După ce am descris cîteva clasificări mai vechi și mai noi, e timpul să stabilim acum o categorisire cît se poate de simplă, adecvată, riguroasă și atotcuprinzătoare a figurilor stilistice. Pentru a defini o noțiune oarecare, se știe, trebuie să arătăm întîi noțiunea generală al cărei caz particular e noțiunea de care ne ocupăm. Vom numi *figură* în sens larg (de la gr. *schema* – statură, figură, ținere) orice „schimbare" (modificare) a limbii neconformă cu natura. *Tropul* (de la gr. *tropos* – conversiune, răsucire, întoarcere) este un caz particular de figură care constă în întrebuințarea „răsturnată" (figurată) a sensurilor proprii. Figura este deci

41 R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

42 R. Jakobson, *Două tipuri de disturbanțe în afazie*, în vol. R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton, 1956, p. 53 - 82.

Scanned with OKEN Scanner

o noţiune cu o sferă mai largă, care o include şi pe cea de trop, a modificărilor de sens. După criteriul nivelului lingvistic la care are loc abaterea, figurile se pot împărţi în figuri *fonologice*, *morfo-sintactice* şi *semantice*. Figurile fonologice sau *metaplasmele* au în vedere substanţa expresiei (aliteraţia, asonanţa, sincopa sau alte „alterări " care se produc în substanţa cuvîntului, în scrierea sau pronunţarea lui). Figurile morfo-sintactice sau *metataxele* ating forma expresiei şi privesc construcţia gramaticală la nivel morfologic şi sintactic. Prin etimologie, morfologia desemnează forma expresiei la nivelul cuvîntului, iar sintaxa se ocupă de construcţia, îmbinarea cuvintelor în propoziţie sau a propoziţiilor în frază. Cînd construim enunţul prin abatere de la norma gramaticală, realizăm tot felul de figuri morfo-sintactice sau metataxe: silepsa, repetiţia, anafora, epifora, elipsa, pleonasmul, hiperbatul, anastrofa, anacolutul etc. Figurile semantice, antrenînd modificările de sens, sînt mai complexe şi privesc atît substanţa conţinutului, *metasememele*, cuprinzînd ceea ce anticii numeau figuri *de cuvînt* (*figurae verborum*), cît şi forma conţinutului, *metalogismele*, numite figuri ale gîndirii (*figurae sententiarum*).

Modernii, pornind de la Aristotel, clasifică tropii în figuri de tip *metonimic*, bazate pe contiguitate, şi figuri de tip *metaforic*, bazate pe analogie. Distincţia dintre figurile de tip metonimic şi cele de tip metaforic reproduce, după R. Jakobson, distincţia dintre sintagmatic şi paradigmatic. Pentru ca tabloul figurilor să fie complet, la figurile analogice şi ale contiguităţii trebuie să adăugăm figurile semantice bazate pe relaţii antinomice între termeni.

Aşa cum se obişnuieşte în logică, spre a deosebi în

Scanned with OKEN Scanner

mulţimea figurilor semantice sau a tropilor cîteva submulţimi, sîntem obligaţi să completăm trăsătura caracteristică a mulţimii respective cu o condiţie suplimentară. Am numit *figură* orice întrebuinţare a limbii neconformă cu natura. *Tropul* e o specie de figură care constă într-o întrebuinţare „răsturnată" a sensurilor proprii. *Metafora* sau *simbolul* artistic este un trop în care transferul de sensuri se face prin analogie. În *metonimie*, transferul se face prin contiguitate. *Sinecdoca* e un caz particular, o submulţime a metonimiei. *Antiteza* este un trop în care transferul se face prin antinomie, opoziţie sau contrarietate. *Epitetul-trop*, *personificarea*, *hiperbola*, *litota*, *alegoria* sînt submulţimi sau categorii formale ale metaforei. *Ironia*, *umorul*, *epitetul antitetic* sau *oximoronul*, *eufemismul* sînt subordonate antitezei. Efectul lor se bazează pe o relaţie de contradicţie între termeni.

Scanned with OKEN Scanner

IV. FIGURI FONOLOGICE

Orice modificare declanşată, cu intenţii artistice, în substanţa expresiei generează o figură fonologică. Sunetele prin ele însele au o valoare comunicativă numai dacă sînt integrate şi organizate într-un anumit fel în forma expresiei. Figurile fonologice, în genere, confirmă mai mult decît alte categorii stilistice capacitatea sugestivă, imitativă a simbolurilor artei. Estetica sunetelor este produsă de simetria acustică, muzicală, care are darul să „liniştească" gîndirea, şi de ambiguitatea care în acelaşi timp o dinamizează şi o tulbură.

Modificările sonore în substanţa cuvintelor pot acţiona în direcţia repetării, amplificării sau contragerii unor sunete sau grupuri de sunete. Cele mai obişnuite figuri fonologice, aliteraţia, asonanţa şi rima, se bazează pe tehnica repetiţiei.

A l i t e r a ţ i a (fr. *allitération* – repetarea aceleiaşi litere) prin etimologie ne trimite la procedeul repetării unor litere (reprezentare grafică a sunetelor), vocale sau consoane, cu efect imitativ, expresiv, simbolic. Unele tratate de stilistică fac o deosebire între aliteraţie (repetarea unor consoane) şi asonanţă (repetarea unor vocale, mai ales accentuate). Noi vom desemna prin aliteraţie repetarea oricăror sunete, vocalice (aliteraţie vocalică) sau consonantice (aliteraţie consonantică).

„ O rază te-nalţă, un cîntec te duce,
cu braţele albe pe piept puse cruce,
Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
*A*rgint e pe *a*pe şi *a*ur în *a*er."

(M. Eminescu, *Mortua est!*)

Scanned with OKEN Scanner

„Voinicii cai spumau în salt;
Şi-n creasta coifului înalt
Prin *v*ulturi *v*întul *v*iu *v*uia,
Vreun prinţ mai tînăr cînd trecea
C-un braţ în şold şi pe prăsea
cu celălalt."

(G. Coşbuc, *Nunta Zamfirei*)

A s o n a n ţ a este repetarea unor sunete cu timbru apropiat. Ea se foloseşte mai ales în construirea unor rime imperfecte:

„Unde-ajung, par văruite zid, podele ca de *cr*i*dă*,
Pe-unde nu, părea că umbra cu cărbune-i văru*ită* ."

(M. Eminescu)

Numim r i m ă potrivirea muzicală, eufonică, a sunetelor de la sfîrşitul a două sau mai multe versuri, începînd cu ultima vocală accentuată. Denumirea rimei provine de la francezul *rime*, originar la rîndul lui din latinescul *rhythmus*, cuvînt polisemantic care însemna „ritm, cadenţă". Dacă ritmul era propriu poeziei de la începuturile ei, rima apare mai tîrziu, în evul mediu, ca o podoabă sau ornament eufonic de care poezia se poate lipsi.

O scurtă introducere (un fel de a doua predoslovie) la poemul *Viaţa lumii* de M. Costin, intitulată programatic *Înţelesul stihurilor, cum trebuieşte să se citească*, constituie începutul timid al primelor noastre tratate de versificaţie. Făcînd o prezentare a versului, măsurii şi rimei după modele străine, poetul pledează pentru introducerea şi încetăţenirea în limba română a scrisului în versuri, „să se vază că poate şi în limba noastră a fi acest feliu de scrisoare ce se cheamă stihuri".

Cercetări teoretice şi aplicate au dus la clasificarea rimelor după trei criterii mai importante: după gradul armoniei

Scanned with OKEN Scanner

acustice, după locul accentului şi după modul de îmbinare a versurilor rimate în strofe[43]. Gradul de armonie se consideră din punct de vedere al adîncimii sau profunzimii şi al preciziei rimice. După profunzimea armoniei, se disting rime *sărace*, *suficiente*, *bogate*, *foarte bogate* şi *leonice*. Bogăţia şi adîncimea armoniei depind de numărul de sunete omofone din jurul vocalei accentuate. Rimele sărace au o singură vocală accentuată: *stá—aşá*; *crescú—tú*. Rimele suficiente sînt compuse din două foneme identice: *azúr—împrejúr*; *fúg—rúg*; cele bogate din trei: *samaráld—cáld*; *rotúnd—ascúnd*, iar cele foarte bogate sînt alcătuite din patru sau mai multe foneme identice: *vargă—largă*, *mústre—lacústre*. Rimele leonice prezintă două silabe complet omofone, fiind cele mai muzicale: *sinistru—ministru*, *dumineci— cumineci*. Exemplele sînt culese din articolul citat.

Considerate după precizia armoniei, rimele sînt *perfecte* şi *imperfecte*, *aproximative* sau *asonante*. În cadrul asonanţei, sunetele care urmează după vocala accentuată nu sînt identice, ci au doar o rezonanţă asemănătoare, apropiată:

„De bucle-ncungiurată, blondine, unduind,
.....
Pe fruntea cea umbrită de bucle de argint"
(M. Eminescu, *La Heliade*).

Accentul în limba română poate cădea pe ultima, penultima, antepenultima sau pe altă silabă. În funcţie de locul accentului, distingem rime *iambice* (masculine sau abrupte), *trohaice* (feminine, line sau plane), *dactile* şi

43 Al. Toşa, *Frecvenţa tipurilor de rimă în poezia lui G. Coşbuc*, în *Limbă şi literatură*, vol. 11, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

hiperdactilice sau, într-o terminologie mai pretenţioasă, *oxitone*, *paroxitone* şi *proparoxitone*.

Versurile rimate cunosc o mare varietate arhitectonică de dispunere şi organizare strofică. Din acest punct de vedere, deosebim rime *împerecheate*, cînd rimează după schema (aabb), *încrucişate* (abab), *îmbrăţişate* (abba), *amestecate* sau semirimate (xaxa), *monorime*, cînd se succed trei sau mai multe versuri în aceeaşi rimă.

Nucleul rimei îl formează în majoritatea cazurilor o vocală accentuată al cărei timbru clar sau sumbru determină în mare parte valoarea ei expresivă. „Existenţa unor asociaţii fundamentale între vocalele prepalatale (*e* şi *i*) şi obiectele subţiri, iuţi, clare, strălucitoare şi între vocalele posterioare (*o* şi *u*) şi obiectele greoaie, încete, posomorîte şi sumbre poate fi dovedită prin experienţe acustice (....) de asemenea consoanele pot fi împărţite în întunecate (labialele şi velarele) şi luminoase (dentalele şi palatalele)”[44].

În poezie, rima acţionează ca element structural şi funcţional cu bogate resurse estetice. Omofonia ritmică sporeşte impresia artistică generală difuză a unei poezii, ordonează metric versurile şi gruparea lor în strofe sau marchează pauza muzicală după unităţi logice şi expresive. Identitatea de sunete nu trebuie să ducă la sinonimii semantice monotone. Cu cît înţelesul gramatical sau lexical al cuvintelor din rimă este mai contrastant, cu atît rima va fi mai surprinzătoare şi valoarea ei artistică mai mare. „Rima are imensul merit de a constrînge poetul să gîndească prin serii asociative sonore”[45]. Potrivirile eufonice de cuvinte îşi dezvăluie deci efectele artistice atît pe

44 R. Wellek, A. Warren, *op. cit.*, p. 216.

45 H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1964, p. 262.

Scanned with OKEN Scanner

plan fonetic, cît şi pe plan gramatical sau semantic. Rima trohaică, cu ultima silabă neaccentuată, se adecvează curgerii line, nestăvilite a fluxului poetic, generînd impresia de gingăşie, graţie, feminitate. Rima iambică sau abruptă, dimpotrivă, marchează atitudini ferme, energice, hotărîte. Alternanţa rimelor masculine şi feminine se adaptează cu uşurinţă amplitudinilor variate, cînd înalte, cînd plane, ale mişcărilor sufleteşti. Rima este, mai mult decît alte elemente formale ale poeziei, rezultatul unui efort creator conştient. Eminescu, care îşi alcătuise un dicţionar propriu de rime, acorda o mare importanţă acestui artificiu artistic. Pe cît i-a fost cu putinţă şi i-au permis sintaxa, ritmul, măsura, Eminescu punea în rimă cuvîntul esenţial din vers:

„Mai am un singur dor:
În liniştea serii
Să mă lăsaţi să mor
La marginea mării".

Adaptarea sensului cuvintelor la sonoritatea lor se realizează, cînd lucrul acesta este posibil, prin procedeul a r m o n i e i i m i t a t i v e. Armonia imitativă constă într-o selecţie a sunetelor cuvintelor în aşa fel, încît să sugereze prin rezonanţă manifestări naturale ale fenomenelor. Traducînd poemul romanticului englez Southey, *Cataractele Londrei*, Şt. O. Iosif transpune furia turbată şi clipoceala strălucitoare a apei printr-o lungă serie de gerunzii sugestive:

„Galopînd, şi săpînd şi rupînd şi surpînd
Strălucind, clipocind, nălucind, rătăcind,
Lunecînd, zdruncinînd şi jucînd şi trecînd,
Unduind, şerpuind şi suind şi vuind".

Scanned with OKEN Scanner

Al. Macedonski creează cîteva armonii imitative printr-un efort prozodic şi lingvistic ostentativ:

„Un an, dînd d-ani, leag-an d-an, d-ani vani,
D-atunci, un lanţ întreg s-a format,
D-atunci de cînd în groapă-a intrat!
Un an, dînd d-ani, leag-an d-an, d-ani vani,
D-atunci un-lanţ întreg s-a format!"

(*Înmormîntarea şi toate sunetele clopotului*)

„Poezia viitorului", prezicea Macedonski, teoreticianul simbolismului instrumentalist, nu va fi decît „muzică şi imagine", două eterne şi principale sorginţi ale ideii, recomandîndu-l în această privinţă pe tînărul de atunci T. Arghezi, pentru felul în care, în cîteva compoziţii, fiecare literă e menită să devină o notă muzicală:

„O cracă-naltă-n baltă albă s-apleacă, saltă
Şi vara-n unda clară scaldă pe vesela-nverzită;
În vînt un cînt de sălcii zboară spre bolta adormită...
Să fie ea - iubita mea? Dar nu... Era o turturea
Lărgind, în zori de zi, dulceaţa ei pe baltă,
Şi vechea cracă-n vînt s-apleacă şi în apă saltă /.../
Iar nenuphari, potire-nvolte, mari, se mişcă-ncoa şi-ncolo,
În vreme ce un tril sonor în zbor rotund un magic solo...
Să fie ea - iubita mea?... Dar nu... Era privighetoarea /.../"

(T. Arghezi, *Zori de aur*)

Simbolismul fonetic, conform căruia sunetele unei unităţi lexicale ar coincide cu ideea exprimată, contrazice arbitrarul absolut al semnului lingvistic. Poate de aceea solidaritatea imaginii cu ideea exprimată printr-un simbol artistic pare mai naturală, sonoritatea mai păstrează ceva din memoria

Scanned with OKEN Scanner

unității primordiale cu sensul, unitate care s-a pierdut în negura timpului, legătura dintre semnificat și semnificant apărînd azi ca arbitrară la majoritatea cuvintelor.

Onomatopeele sînt printre puținele cuvinte care mai păstrează această însușire primordială și explică recursul frecvent al poeziei la capacitățile lor imitative. Onomatopeea este o organizare sonoră dată, naturală, semantică și fonetico-muzicală, în timp ce efectele armoniei imitative sînt căutate, potrivite în așa fel încît sunetele să aibă o maximă putere de sugestie.

Dacă aliterația, asonanța, rima se bazează pe tehnica repetiției, alte figuri fonologice ca sincopa, afereza, apocopa sau proteza se realizează prin suprimări sau adiționări de sunete. Ca fenomen fonetic, **sincopa** constă din contragerea unui cuvînt prin eliminarea unei vocale sau chiar a unei silabe întregi din interiorul cuvîntului respectiv (*cellalt, dom'le*). Cînd se suprimă un sunet sau o silabă la începutul cuvîntului avem a face cu o **afereză** (astîmpăr—*stîmpăr*), iar dacă suprimarea se produce la sfîrșitul cuvîntului obținem o **apocopă**:

„Și regii-n purpur s-au încins
Și doamnele grăbit-au prins
Să se grăbească dinadins
Ca niciodat"

(G. Coșbuc)

Proteza constă din adăugarea unui sunet, de obicei o vocală, la începutul unui cuvînt, dintr-o necesitate eufonică (lăută—*a*lăută). Fenomene de felul acesta, impuse din necesitatea respectării măsurii și ritmului caracterizează în general poezia care, prin definiție, reprezintă o organizare particulară a sistemului de sunete al unei limbi. Structura

Scanned with OKEN Scanner

materialului sonor, analizabilă cu uşurinţă în forma de expresie a poeziei, constituie obiectul unei discipline specializate a poeticii – *prozodia* sau *metrica*. În sens restrictiv, prozodia (de la gr. *prosodia*, din *pro* – după şi *ode* – cîntec) are în vedere cantitatea şi calitatea silabelor dintr-un cuvînt, valoarea lor durativă sau accentuală. Metrica studiază în special regulile de ansamblare şi componenţa versurilor din punct de vedere al numărului de silabe, gruparea lor în unităţi metrice, legile ritmului etc. Oricum, fenomenele prozodice şi metrice se produc în limitele domeniului fonologic. André Martinet include pe bună dreptate prozodia în analiza fonologică[46]. Noi le vom prezenta alături de figurile de sunet într-un subcapitol special, dedicat elementelor de versificaţie.

ELEMENTE DE VERSIFICAŢIE

Elementele prozodice fundamentale ale poeziei, în sensul larg, consacrat al prozodiei, sînt versul, ritmul, unităţile metrice (silaba, piciorul metric, metrul, măsura) şi strofa.

V e r s u l este o unitate semantică şi sintactică alcătuită după anumite reguli prozodice (ritm, rimă, cezură, măsură) care formează un rînd dintr-o poezie. Etimologic (de la latinescul *versus* – întorsătură), el desemnează o neconformare cu fluxul continuu, firesc al exprimării în proză şi este normal să fie tratat în cadrul figurilor fonologice, mai exact grafice, alături de scrierea cu literă mare a începuturilor de vers, notarea cu majusculă a cuvintelor în interiorul propoziţiei, descompunerea

46 André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

textului în paragrafe, strofe etc. Paralel cu denumirea de vers (Dosoftei, *Psaltirea în versuri*), încă din vechime se utiliza cuvîntul *stih* (de la gr. *stihos* — şir, rînd). Astfel, Varlaam alcătuieşte nişte *Stihuri în stema domniei Moldovei*, iar Miron Costin încearcă să explice, pentru prima dată în literatura noastră, *Înţelesul stihurilor, cum trebuieşte să se citească*. Resimţit azi ca termen livresc, cuvîntul de origine grecească se mai întîlneşte la T. Arghezi în *Stihuri pestriţe* (1957).

„Poezia — scrie Arghezi — nu are nevoie de un calup special de cuvinte măsurate şi rimate la capăt... Versul este o cristalizare geometrică a poeziei. Pentru cel înzestrat cu darul creaţiei versificate, acest convenţional al poeziei e atît de straşnic înfrăţit poeziei, încît inima ei i-a devenit proprietate"[47].

Versul poate conţine un sens deplin sau se continuă în versul următor. Cînd sensul depăşeşte dimensiunea unui vers, se obţine o încălecare de versuri, o perioadă metrică sau un ingambament (*enjambement*), teoretizat, printre primii la noi, de C. Conachi şi I. H. Rădulescu.

Veacuri întregi poezia a fost lipsită de rigorile potrivirilor sonore de la sfîrşitul versurilor. Versurile lipsite de ornamentaţia rimei se numesc *albe*. Ele nu trebuiesc confundate cu versul *liber*, cu măsură inegală, frînt şi separat uneori prin sens şi rimă de celelalte versuri, care, la rîndul lor, pot fi rimate sau nerimate. Versul liber s-a impus cu deosebire în fabule şi unele creaţii populare, considerate a constitui originile verslibrismului modern[48]. Emancipat de

47 T. Arghezi, *Vers şi poezie*, în *Linia dreaptă*, an I, nr. 2 - 3, 1 - 5 mai, 1904.

48 Vl. Streinu, *Versificaţia modernă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

rigorile constrîngătoare ale prozodiei clasice, versul liber se mlădiază mai uşor, în funcţie de mişcările neprevăzute ale minţii sau ale stărilor sufleteşti.

R i t m u l în poezie (de la gr. *rhytmos*, cuvînt polisemantic ce însemna ritm, cadenţă, număr, măsură, rimă) defineşte armonia ce rezultă dintr-o combinare şi succesiune simetrică, la intervale egale, a silabelor lungi sau scurte, accentuate sau neaccentuate. Ritmul constituie unul din elementele principale ale armoniei poetice. El organizează, unifică şi pune într-o desăvîrşită concordanţă componentele unui tot artistic unitar. Poezia se apropie cel mai mult de virtuţile muzicii prin ritm, printr-o îmbinare melodioasă şi sugestivă de sunete.

Dacă citim la întîmplare un fragment din oricare epopee homerică, un ceva ascuns, invizibil, în afara conţinutului şi frumuseţii impecabile a imaginilor, ne farmecă simţirea. Acel ceva plăcut, muzical-eufonic, care nu se vede, dar se percepe vag, nedesluşit, este chiar ritmul. Să se citească scandîndu-se următoarele versuri:

„Asta grăi şi pe poartă ieşi repezindu-se Hector,
Fratele Paris mergea după el şi erau deopotrivă
Gat-amîndoi să dea buzna cu arma, să stea la bătaie.
Cum e prielnicul vînt adiat de un zeu după voia
Bieţilor corăbieri, care-ntr-una cu netede vîsle
Apele mării tot bat şi nu mai pot de-obosire,
Astfel şi ei se-arătară troienilor după dorire".

Hexametrul eroic de largă respiraţie, transpus în româneşte prin măsura de 16 - 17 silabe, cu cezura mediană, rima trohaică şi ritmul dactilic, alert, solemn, este cel mai adecvat în acest poem de elogiere a faptelor de arme, tinereţii, curajului, bărbăţiei.

Scanned with OKEN Scanner

Fără să comunice ceva precis sau să aibă un sens bine determinat, ritmul nu este lipsit totuşi de un anumit sens. Să ascultăm, pentru a proba virtuţile imanente şi disponibilităţile estetice extranoţionale ale ritmului, o lucrare muzicală. Uvertura la opera *Wilhelm Tell* de Rossini, de exemplu, fără să povestească sau să nareze ceva, nu este lipsită de o anumită semnificaţie, este adevărat, vagă, necircumscrisă, ilimitată. Introducerea la opera lui Rossini, exaltă, stimulează trăirea şi fantezia.

În stabilirea criteriilor de definire a ritmului se confruntă în special două atitudini. Unii teoreticieni consideră condiţia fundamentală pentru definirea ritmului izomorfismul, adică periodicitatea regulată, la intervale egale de timp, a unor unităţi sonore de aceeaşi mărime. În această accepţiune ritmul se identifică cu metrul, din care cauză substituirea unui termen prin celălalt este foarte frecventă în prozodiile tradiţionale. Se desemnează astfel acelaşi fenomen prin perechi sinonimice de cuvinte: ritm iambic — metru iambic, unităţi ritmice — unităţi metrice, izoritmie — izometrie, eteroritmie — eterometrie etc.

Alţi teoreticieni concep ritmul într-un sens larg, incluzînd în el şi succesiuni ce nu se repetă cu o periodicitate regulată, la intervale egale, dar care acţionează cu acelaşi sau aproape acelaşi efect de armonie şi organizare simetrică a conţinutului. În acest sens se acceptă în interpretările moderne şi un ritm al prozei sau, metaforic, al artelor plastice. Dacă în poezie ritmul e de ordinul evidenţei, iar în proză sau în artele plastice este mai greu sesizabil, aceasta nu înseamnă că în aceste creaţii el nu există.

Într-o cunoscută exegeză a versului liber românesc, Vladimir Streinu observă cu pătrundere că ritmul este în

Scanned with OKEN Scanner

timp, pentru poezie şi muzică, ceea ce simetria este în spaţiu pentru pictură, sculptură şi arhitectură[49].

Ritmul nu este o însuşire specifică numai literaturii sau muzicii. Într-un sens foarte larg, armonia ritmică este o lege de organizare a materiei şi a întregului univers. Alternarea momentelor de efort cu momentele de repaos, bătăile inimii, mersul paşilor, euritmia tuturor proceselor fiziologice, periodicitatea anotimpurilor, succesiunea generaţiilor, evoluţia şi mişcările cosmice se fac toate după legile unui ritm natural imanent. Obiectele şi fenomenele înconjurătoare, omul însuşi, posedînd în sine paradigma armoniei universale, trebuie să-şi găsească în artă o reflectare corespunzătoare. Teoretizînd diferitele genuri ale cunoaşterii umane, Aristotel observase că natura singură îşi impune ritmul necesar. „Natura însăşi ne învaţă să alegem ritmul potrivit fiecărui gen de compoziţie"[50]. Alegerea ritmului adecvat ţine de intimitatea actului spontan al creaţiei, de seriozitatea, autenticitatea şi sinceritatea sentimentului şi inspiraţiei.

U n i t ă ţ i m e t r i c e. Pentru măsurarea versurilor şi stabilirea intervalelor la care unităţi sonore de anumite mărimi se repetă, în practica poetică se folosesc aşa-numitele unităţi metrice: silaba, piciorul metric, metrul şi măsura.

S i l a b a este unitatea metrică minimă care compune ritmul şi ajută la scandarea sacadată a versurilor. În poezia antică greacă şi latină versificaţia ţinea cont de valoarea *cantitativă* a silabelor, care puteau fi lungi sau scurte. Timpul necesar pentru pronunţarea unei silabe scurte se numea

---

49 *Loc. cit.*, p. 84.
50 Aristotel, *op. cit.*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

mora. O silabă lungă dura cît două more. Limba română a dezvoltat un sistem de versificaţie *calitativă*, bazat pe numărul silabelor şi poziţia accentelor tonice, care corespund cu accentele ritmice. Ţinînd seama de măsură şi accent, versificaţia poate fi *silabică*, *tonică* şi *silabotonică*. În versificaţia silabică, măsura rămîne aceeaşi, în timp ce poziţia silabelor accentuate variază. În versificaţia tonică se respectă cu strictețe aşezarea simetrică a silabelor accentuate, dar se neglijează măsura versurilor. Versificaţia silabotonică împlineşte ambele condiţii: (*a*) toate versurile au acelaşi număr de silabe şi (*b*) silabele accentuate se repetă, de-a lungul întregii poezii, după acelaşi număr de silabe neaccentuate.

Clasificarea modernă se face pe baza periodicităţii unităţilor sonore de aceeaşi mărime sau de mărime diferită. În funcţie de mărimea egală sau variată a picioarelor metrice care se repetă, versificaţia calitativă este de două feluri: *izometrică* (de la gr. *isos* – egal şi *metron* – măsură), *izocronică* sau *metronomică* şi *eterometrică*. Regularitatea intervalelor de timp dintre accentele ritmice în versificaţia izometrică este determinată de mărimea mereu egală a picioarelor metrice:

„Făclie de veghe pe umezi morminte,
Un sunet de clopot în orele sfinte,
Un vis ce-şi înmoaie aripa-n amar,
Astfel ai trecut de-al lumii hotar".

(M. Eminescu, *Mortua est!*)

Dispunerea şi succesiunea accentelor ritmice este perfect simetrică. Accentele pot ocupa mereu aceeaşi poziţie şi în versurile cu măsură inegală:

Scanned with OKEN Scanner

„O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!
Să nu se simtă Dumnezeu
în mine
un rob în temniță-ncătușat".

(L. Blaga, *Vreau să joc*)

Versificația noastră calitativă, fiind tonică sau accentuată, trebuie să țină cont numai de succesiunea silabelor accentuate și neaccentuate, nu și de numărul lor.

Versificația eterometrică prezintă o combinație de metri diferiți. Un exemplu tipic de poezie cu o varietate ritmică deosebit de sugestivă ni-l oferă *Sara pe deal* de M. Eminescu, în care îmbinarea meșteșugită de coriambi, dactili și trohei realizează un tablou în acord deplin cu ritmul de viață al satului și al eroului liric:

„Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale".

Specifică poeziei moderne, eterometria dematematizează creația poetică, eliberînd-o de rigiditatea unor norme supraindividuale care uneori pot frîna inspirația și compoziția.

În mod curent, piciorul metric se confundă cu metrul, cu măsura și cu ritmul. Oricît am dori să impunem o terminologie omogenă, uzul a devenit atît de puternic, încît a consacrat aceste noțiuni cu sensurile multiple pe care le cunoaștem. Din cîte s-a văzut, însă, ritmul este o calitate naturală intrinsecă a obiectelor și fenomenelor, o armonie rezultată din succesiunea simetrică a unor combinații metrice, în timp ce piciorul metric, metrul sau măsura sînt unități convenționale, de măsurare a versului, instrumente formale de tehnică poetică, esențialmente independente de sens.

Scanned with OKEN Scanner

Piciorul metric este o unitate prozodică superioară silabei. Numim picior metric (de la gr. *pes, pedos* – picior) grupul de silabe compus din silaba intonată împreună cu silabele neintonate cuprinse între două accente. Denumirea sa reprezintă o reminiscenţă terminologică a sincretismului artei cînd, poezia fiind unită cu muzica şi dansul, tactul se bătea cu piciorul, de unde şi-a luat numele. În delimitarea picioarelor metrice trebuie să ţinem seama de factorii de natură semantică, acustică, fiziologică după care se face gruparea silabelor, de opoziţiile şi alternanţele care realizează dinamismul lăuntric al versurilor. Piciorului metric îi corespunde în muzică măsura. I. H. Rădulescu foloseşte ambele noţiuni: „Măsura în muzică se zice şi tact. În poezie măsurii sau tactului i se mai zice *pede* sau *picior*. Tactul în muzică e împărţit în timpi, pedele în versificaţiune se împart în silabe, deci silabele corespund timpilor în muzică"[51].

Ca structură, picioarele metrice pot fi bisilabice, trisilabice şi tetrasilabice. Fiecare picior se compune din două jumătăţi, una forte sau accentuată, numită *arsis* şi alta slabă, neaccentuată, denumită *thesis*. Picioarele cu prima jumătate slabă, care urcă de la *thesis* la *arsis* se numesc *ascendente*, iar cele cu silaba a doua neaccentuată, care coboară de la *arsis* la *thesis* se numesc *descendente*. În versificaţia cantitativă silabele lungi se notau convenţional cu o liniuţă (–), iar silabele scurte cu un semicerc (∪). Versificaţia calitativă foloseşte liniuţa cu accent (–), deşi se poate păstra şi reprezentarea latină, dacă luăm în considerare rezultatele experienţelor acustice, care au demonstrat că silabele accentuate sînt şi în limbile moderne mai lungi decît silabele neaccentuate.

---

51 I. H. Rădulescu, *Curs întreg de poezie generală*, 1868, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

Metrica antică latină poseda o bogată nomenclatură a picioarelor metrice. Troheul (– ∪), iambul (∪ –), piriheul (∪∪) și spondeul (– –) erau picioare scurte de două silabe. Alte opt picioare metrice erau alcătuite din trei silabe: dactilul (– ∪ ∪), anapestul (∪ ∪ –), amfibrahul (∪ – ∪), bachul (– – ∪), antibachul (∪ – –), tribrahul (∪ ∪ ∪), molosul (– – –) și amfimacrul (– ∪ –). Un număr de 16 picioare erau compuse, quadripodice sau retorice: ditroheul (– ∪ – ∪), diiambul (∪ – ∪ –), coriambul (– ∪ ∪ –), dispondeul (– – – –), procelensmaticul, antispastul, două ionice, patru peoni și patru epitrite.

Silaba accentuată împreună cu silabele neaccentuate de la sfîrșitul versului poartă în metrică numele de clauzulă (lat. *clausula* < *claudere* – a închide; a pune capăt, a încheia). Versurile cu clauzula sau ultimul picior complet se numesc *acatalectice*, iar cele trunchiate, avînd clauzula incompletă, se numesc *catalectice* (gr. *katalecticos* – incomplet). Piciorul metric de la începutul unui vers formează o *anacruză* (gr. *ana* – înainte și *krusis* – lovire), opusă, ca poziție, clauzulei catalectice:

„De treizeci de zile, iubito, e ceață și plouă afară,
Și nimeni nu trece pe stradă, și nimeni nu-mi sună la scară".
(Al. T. Stamatiad, *Simfonia toamnei*)

Pauza care împarte versul în două emistihuri sau jumătăți de vers, impusă de motive artistice sau de necesități de respirație, se numește cezură (de la lat. *cedo*, *ere* – a tăia). Dacă cezura intervine după o silabă accentuată, ea va fi tare sau masculină, dacă apare după o silabă neaccentuată va fi slabă sau feminină.

Cele mai obișnuite picioare metrice în poezia românească sînt troheul, iambul, dactilul, amfibrahul și anapestul. Structura unor asemenea unități metrice, diferitele lor

Scanned with OKEN Scanner

combinații și succesiuni nu sînt de cele mai multe ori un simplu joc fonetic. Ele sînt determinate de natura intimă a unor lucruri, stări, sentimente, idei și îndeplinesc anumite funcții estetice.

Troheul (de la gr. *treho* — mers cu pas iute, alert), alcătuit din două silabe, prima accentuată și a doua neaccentuată, este în general metrul stărilor sufletești optimiste, utilizat pentru exprimarea unui sentiment de fericire, bucurie nedefinită, grație ușoară, beatitudine. Fiind un metru descendent, datorită silabei finale neaccentuate, troheul este lipsit de gravitate, creînd impresia de îndoială, nehotărîre, ezitare, condescendență, renunțare. Ritmul trohaic dintr-o cunoscută poezie de V. Alecsandri reproduce cu adieri line respirația ușoară, vioaie și sănătoasă a luncii, orchestrația armonioasă a unui concert simfonic de o impresionantă prospețime și puritate naturistă:

„În a nopții liniștire o divină melodie,
Ca suflarea unui geniu printre frunzi alin adie,
Și tot crește mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă,
Pîn-ce umple-ntreaga luncă de-o vibrare-armonioasă".
(*Concertul în luncă*)

Iambul (de la gr. *ios* — săgeată, otravă, venin) este un picior bisilabic ascendent, cu accentul pe silaba a doua. Introducerea metrului iambic i se atribuie poetului grec, înzestrat cu un puternic temperament satiric, Arhiloh (sec. al VIII-lea î.e.n). Datorită dinamismului, vivacității sale, fiind cel mai apropiat de vorbirea obișnuită, iambul e cunoscut încă din teatrul antic. Horațiu aprecia că iambul e caracteristic pentru acțiune și propriu pentru dialog. Deși au aceeași măsură,

Scanned with OKEN Scanner

efectele iambilor şi troheilor sînt oarecum contrarii datorită poziţiei diferite a silabelor accentuate şi neaccentuate. Silabele accentuate, fiind mai lungi, mai apăsate, în poezie, ca şi în muzică, durata lor poate sugera o atmosferă apăsătoare, de tristeţe. Ritmul iambic cu accentul pe ultima silabă corespunde exprimării unei idei grave, solemne, a unor stări de suflet pesimiste, melancolice, decepţioniste. E suficient să amintim că *Plumb* de G. Bacovia e scrisă în ritm iambic. O caracterizare poetică sintetică a iambului ne-a rămas de la M. Eminescu: „Dar versul cel mai plin, mai blînd şi pudic,/ Puternic iar — de-o vrea — e pururi iambul". „Iambii suitori", ascendenţi, înalţă ideea, sentimentul sau starea poetică la mari altitudini lirice şi intense trăiri vizionare: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/ Prin care trece albă regina nopţii moartă" (*Melancolie*).

„*Săltăreţele dactile*", cum le numea acelaşi Eminescu, obişnuite în poemele eroice, fac versul mai vioi, precipitat, dinamic. Datorită numărului mai mare de silabe neaccentuate şi structurii sale accentuate, prima silabă accentuată şi următoarele două neaccentuate, ritmul dactilic poate sugera mişcarea rapidă, iuţeala, fuga, curgerea năvalnică, impetuoasă, greu strunită a ideii sau a sentimentului. Epopeile homerice sînt scrise toate în hexametru dactilic.

A m f i b r a h u l (din gr. *amphi* — din ambele părţi, dublu şi *brachys* — braţ) etimologic desemnează un segment ritmic flancat de două braţe. Este un picior trisilabic cu accentul pe silaba din mijloc, mărginită de două silabe neaccentuate. Amfibrahul se potriveşte poemelor cu conţinut narativ, legendar, de evocare sau visare. Acest ritm poate sugera nostalgia, melancolia, plutitrea legănat-molcomă sau agitată

Scanned with OKEN Scanner

în spațiu și timp, curgerea lină, vălurită:

„Abia mai păşeşte cămila ce-l poartă...
Speranța, cl ar dînsa, e-n sufletu-i moartă..."

(Al. Macedonski, *Noapte de decemvrie*)

Anapestul este un picior trisilabic ascendent, cu accentul pe ultima silabă. El se realizează, în general, efectele sugestive ale iambului într-o manifestare puțin mai precipitată.

Valorile estetice menționate au desigur o valabilitate relativă, cu totul generală și aproximativă. Aplicarea mecanică, șablonardă la orice text ar dăuna poeziei și artei cuvîntului în general.

Piciorul metric sau **metrul** (de la gr. *metros* — măsură) este o unitate fundamentală de măsurare a versului. Într-o primă accepțiune, prin metru se înțelege totalitatea silabelor sau ansamblul de picioare metrice care formează lungimea unui vers. În acest sens metrul se identifică cu măsura și cu versul însuși.

Măsura este dată de totalitatea silabelor dintr-un vers. Silaba și piciorul metric apar ca subunități sau unități mai mici ale metrului. Într-alt sens, metrul este redus la dimensiunea unui picior, unitate ritmică ce intră în compoziția versului. Trimetrul, pentametrul, hexametrul sînt denumiri moștenite din latină, bazate pe identificarea piciorului metric cu metrul.

În dezvoltarea sa istorică, poezia a îmbrăcat o mare varietate de forme metrice[52]. În funcție de numărul de silabe care alcătuiesc lungimea versului, măsura sau metrul poate fi

52 Cf. L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Editura Minerva, 1971; Iosef Hrabak, *Introducere în teoria versificației*, București, Editura Univers, 1983; I. Funeriu, *Versificația românească*, Timișoara, Editura Facla, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

monosilabic, bisilabic, trisilabic, tetrasilabic, pentasilabic, hexasilabic, heptasilabic, octosilabic, eneasilabic, decasilabic, endecasilabic, dodecasilabic sau alexandrin, de 13, 14, 17 sau chiar 18 silabe.

În general, măsura versurilor se adaptează conținutului pe care îl exprimă. Versul lung, de largă respirație, e mai potrivit poemelor epice, narative sau de meditație filozofică. Măsura tipică cea mai răspîndită în poezia antică era hexametrul dactilic, numit și *versus heroicus*, fiindcă se utiliza în poemele epice pentru descrierea faptelor eroice, vitejești. Evul mediu, începînd cu Dante și Petrarca, cultiva endecasilabul, reînviat în epoca modernă de poeții romantici germani. Versificația clasică franceză prefera versul iambic de 12 silabe sau dodecasilabul, considerat ca exponent al perfectei muzicalități. Dodecasilabul se mai numește alexandrin, după titlul celebrului roman popular *Alexandria*, tradus în versuri franțuzești de 12 silabe încă din secolul al XII-lea. La noi, primii poeți care încercau să adapteze un fel de „alexandrin românesc", compus din 12 silabe alternînd cu 11, 13, 15 sau 16 silabe, au fost D. Bolintineanu și Gr. Alexandrescu. Limita maximă a perceptibilității ritmice românești urcă pînă la măsura de 14, 16 sau chiar 18 silabe.

S t r o f a este o unitate metrică superioară versului, construită după anumite reguli de versificație (ritm, rimă, măsură) și de organizare compozițională în unități semantice, a textului poetic. Poezia cunoaște o infinită varietate de organizare strofică, de la compozițiile într-un vers pînă la zeci de versuri. Principalele tipuri de strofe, considerate după numărul de versuri, sînt monostihul,

Scanned with OKEN Scanner

distihul, terțetul, catrenul, cvintetul, sextima, septetul, octava, nona și decima.

FORME FIXE DE POEZIE

Existența unor forme fixe de organizare strofică de mare virtuozitate și abilitate compozițională statornicite de practica literară ne obligă la descrierea cîtorva forme fixe de poezie, chiar dacă acestea țin mai mult de o formă a conținutului (metalogisme), decît de o substanță a expresiei (metaplasme).

Cea mai răspîndită formă de poezie pare să fie s o n e t u l. Originea sonetului se află în folclorul italian sicilian de prin secolele al X-lea – al XI-lea. Cercetările de poetică admit și o posibilă influență arabă[53].

În forme încă fluctuante sonetul apare în cîntecele truverilor și trubadurilor. De nașterea sonetului nu se poate vorbi fără să fie amintiți Dante (1265 - 1321), care în *Vita nova* include multe asemenea compoziții cu formă fixă, dar mai ales Petrarca (1301 - 1374), cel care a înălțat sonetul la rang de mare poezie, cu existență autonomă. Maestrul necontestat al genului în literatura universală este parnasianul José-Maria de Hérédia. La noi au scris sonete C. Bolliac, M. Eminescu, D. Zamfirescu, Șt. O. Iosif, M. Codreanu și alții.

Structural, sonetul este constituit din două catrene și două terțete. Versul are o măsură endecasilabică. Rimele catrenelor, în număr de două, sînt îmbrățișate, iar celelalte

---

53 Eugeniu Speranția, *Inițiere în poetică*, Ediția a II-a, București, Editura Albatros, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

două rime ale terțetelor sînt dispuse încrucișat sau îmbrățișat. O condiție esențială a sonetului este ca ultimul vers să cuprindă o reflecție, o viziune originală, o formulare care să lumineze întregul conținut:

„Eu nu te întreb de unde vii și unde
Te duce nențeleasa ta menire:
Tu ești un strop etern de rătăcire
Pe care-n veci nu-l voi putea pătrunde.

Dar sînt în noi asemănări profunde,
Căci orice-ai fi și-n orișice-amăgire
Te duce goana ta spre fericire,
Același om într-amîndoi s-ascunde.

Visezi și tu în clipe mai senine,
Și chinuit de setea de mai bine,
Îți sorbi încet paharul cu otravă...

Și trec și eu prin clipe nourate
Cînd zvîrl din piept clocotitoare lavă!...
— Oricine ești, întinde-mi mîna, frate"...

(Mihai Codreanu, *Fratelui meu cititor*)

Rondelul este o formă de poezie fixă de origine franceză (*rondeau* — rondel, rondelă, disc) alcătuit din 13 versuri grupate în două catrene și un cvintet în care versurile 7 - 8 repetă versurile 1 - 2 iar ultimul vers îl repetă pe primul. Avînd pe tot cuprinsul său numai două rime și o dispunere simetrică a versurilor, rondelul excelează prin grație și muzicalitate ușoară. Cultivat de parnasienii francezi în poeme de o delicată gratuitate (Th. Gautier, L. de Lisle, Th. de Banville, Ch. Baudelaire), rondelul a fost exersat la noi de Al. Macedonski. Poetul

Scanned with OKEN Scanner

român a găsit în rondel genul ideal, corespunzător conştiinţei estetiste din ultima perioadă de creaţie, plasată în zona de influenţă a simbolismului:

„E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, şi mor şi-n mine —
Şi-au fost atît de viaţă pline,
Şi azi se sting aşa uşor.

În tot se simte un fior.
O jale e în orişicine.
E vremea rozelor ce mor —
Mor în grădini şi mor şi-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător,
Curg vălmăşaguri de suspine,
Şi-n marea noapte care vine
Duioase-şi pleacă fruntea lor...

E vremea rozelor ce mor.

(Al. Macedonski, *Rondelul rozelor ce mor*)

Glossa este o poezie sentenţioasă, cu caracter filozofic, în care fiecare vers din prima strofă este dezvoltat pe rînd în cîte o strofă ulterioară, încheiată cu versul respectiv. La sfîrşit, se formează o nouă strofă care reia, în ordine inversă, versurile primei strofe. Structura glosei nu este, de cele mai multe ori, o organizare întîmplătoare, lipsită de semnificaţie. Forma sa poate implica şi fapte de ordinul viziunilor generale. Pentru a-şi exprima concepţia sceptică privind societatea şi evoluţia omenirii, M. Eminescu îşi alege o formă fixă de poezie. Celebra sa *Glossă*, convergenţă simbolică de motive poetice şi viziuni filozofice, s-ar putea reprezenta

Scanned with OKEN Scanner

schematic sub forma unei roți cu opt spițe care, după ce s-a învîrtit pe toate spițele, reia mișcarea, conform structurii poeziei, în ordine inversă.

G a z e l u l, de origine orientală, arabo-persană, răspîndit apoi în lumea indiană și turcă, este format din distihuri (emistihuri) sau perechi de versuri întregi care folosesc toate aceeași rimă. După ce însă primele două versuri rimează între ele, rima nu mai apare decît din două în două versuri, celelalte rămînînd libere:

„Copii nu-nțeleg ce vor:
A plînge-i cuminția lor.

Dar lucrul cel mai laș în lume
E un bărbat tînguitor.

Nimic nu-i mai de rîs ca plînsul
În ochii unui luptător.

O luptă-i viața; deci te luptă
Cu dragoste de ea, cu dor.

Pe seama cui? Ești un nemernic
Cînd n-ai un țel hotărîtor.

Tu ai pe-ai tăi! De n-ai pe nimeni,
Te lupți pe seama tuturor.

E tragedie nălțătoare
Cînd, biruiți, oștenii mor,

Dar sînt eroi de epopee
Cînd brațul li-e biruitor.

Comediant e cel ce plînge
Și-i un neom, că-i dezertor.

Oricare-ar fi sfîrșitul luptei,
Să stai luptînd, căci ești dator.

Scanned with OKEN Scanner

Trăiesc acei ce vreau să lupte,
Iar cei fricoși se plîng și mor.

De-i vezi murind, să-i lași să moară,
Căci moartea e menirea lor."

(G. Coșbuc, *Lupta vieții. Gazel*)

Pantumul a apărut în Malaezia prin secolul al XV-lea, sub influența catrenelor chinezești ori a celor din *Ramayana* și *Sakuntala*. Primul care, cu pasiunea sa pentru creațiile exotice, l-a consemnat în notele finale din volumul de poezii *Les Orientales* a fost V. Hugo. Pantumul a mai fost experimentat de Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, în Franța, iar la noi de C. Pavelescu. Pantumul dezvoltă, alternînd pe tot cuprinsul său, două imagini sau sentimente, două preocupări diferite ale minții. Versul al doilea și al patrulea din fiecare catren devin primul și al treilea vers din catrenul următor. Numărul strofelor fiind nelimitat, pentru a marca încheierea poemului, ultimul vers îl repetă pe primul.

„Vîntul smulge frunza moartă
Pe pustiile cărări
Raza gîndului mă poartă
În albastre depărtări...

Pe pustiile cărări
Toamna zvîntură nisipul
În albastre depărtări
Parcă-i văd și astăzi chipul.

.....

Scanned with OKEN Scanner

Se-ntristează văi și lunci
Suferind aceeași soartă...
Unde-i vremea de atunci?
— Vîntul smulge frunza moartă..."

(C. Pavelescu, *Pantum*)

Terținele se compun din grupări fixe de cîte trei versuri. Primul și ultimul vers rimează între ele. Al doilea rimează cu primul și al treilea din strofa următoare. Oricît s-ar prelungi șirul strofelor, penultimul vers aduce o nouă rimă, care reclamă un vers pereche. Pentru a evita simetria, s-a convenit ca în final să se introducă un al patrulea vers, care să rimeze cu versul stingher.

„Mai mult să spun nu-s vrednic prin cuvinte;
Căci vrerii sale potrivind pe-a mele,
asemeni roții mă-mpingea-nainte
iubirea ce rotește sori și stele".

(Dante, *Divina comedie*)

Formele fixe de poezie cunosc o mare dezvoltare în epoci de rafinament estetic din dezvoltarea literaturilor. Schema lor grafică și organizarea spațială reliefează vizibil concurența și aspirația unor specii literare către stilul arabesc, baroc și arhitectura artizanală a compoziției.

Scanned with OKEN Scanner

V. FIGURI MORFO-SINTACTICE

Figurile fonologice depind de substanța expresiei, care, luată în sine, fără nici un fel de organizare, nu semnifică nimic, este asemantică. Aliterația, asonanța, armoniile imitative, ritmul, rima, fără să aibă un înțeles precis, nu s-ar putea spune că sînt lipsite de orice sens, de anumite intenții expresive. Ca și în muzică, ele pot fi asociate cu anumite sensuri, chiar dacă nu se referă la nimic, nu trimit la un referent precis, avînd doar o valoare impresivă, nereferențială.

Cuvintele unei limbi, și cu atît mai mult sunetele luate izolat, nu constituie încă literatură, fără efectul organizării lor într-o formă artistică, fără o organizare, structură, configurație care să capete de la noi un sens. Figurile morfo-sintactice operează în forma expresiei la toate nivelurile limbii: morfo-fonologic, lexematic, sintactic, care împreună formează domeniul morfo-sintactic. Delimitările gnoseologice moderne ale limbii înlătură granițele rigide dintre fonetică, morfologie, sintaxă. Îmbinarea fonemelor în morfeme, elemente de la care unitățile limbii dobîndesc valoare de semn, fiindcă unei secvențe sonore îi asociem un sens gramatical ori lexical, organizarea morfemelor în lexeme și a lexemelor în enunțuri (propoziții sau fraze) țin de *sintaxă* în înțelesul etimologic de construcție, organizare, structurare a limbii. În semiotică, demersul sintactic urmărește relațiile existente între simbolurile înseși, ca atare, fără nici o legătură cu semnificația acestora. Relațiile dintre simboluri și semnificațiile lor constituie obiectul studiului semantic.

Scanned with OKEN Scanner

Figurile morfo-sintactice au în vedere valoarea stilistică a părților de vorbire și o anumită configurare a propozițiilor în scopuri expresive. În funcțiunea ei estetică aproape că nu există un cuvînt al limbii care, utilizat cu talent, să nu poată dobîndi o valoare stilistică, expresivă. Iorgu Iordan a consacrat acestui domeniu un tratat masiv, *Stilistica limbii române*, 1944, ediție definitivă, 1975. Cercetări parțiale au scos în evidență valoarea stilistică a diferitelor părți de vorbire sau de propoziție[54]. Recunoaștem, astfel, valoarea stilistică a dativului etic, expresivitatea unor substantive, a determinărilor adjectivale multiple, efectul artistic al alternanței timpurilor verbale etc. Mihail Sadoveanu evocă depărtarea în spațiu și timp, în străfunduri mitologice prin recursul frecvent la substantive abstracte la plural: *zări*, *depărtări*, *hăuri*, *neguri*. Nicolae Bălcescu obține o revelatoare tehnică a basoreliefului prin alternanța timpurilor verbale[55].

Procedeele sintaxei poetice, de îmbinare sau intonare expresivă a cuvintelor sînt practic nelimitate. După operațiile cantitative (adjoncție, suprimare, suprimare-adjoncție) sau relaționale (permutare) care se produc în forma expresiei, cele mai obișnuite figuri sintactice sau de construcție se pot grupa în figuri ale *insistenței* sau ale *amplificării* (repetiția, enumerația, polisindetul), figuri ale *simplificării* (elipsa, asindetul), ale *amplificării și simplificării* (silepsul, anacolutul). Inversiunea și hiperbatul sînt figuri *relaționale*, rezultate dintr-o permutare de termeni, iar invocația retorică, apostrofa și interogația retorică sînt figuri *intonaționale*.

54 Eugen Câmpeanu, *Substantivul. Studiu stilistic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.

55 T. Vianu, *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu*, în *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

R e p e t i ț i a este procedeul stilistic cel mai simplu și mai des întrebuințat, care constă în reluarea unor fragmente ale comunicării, fie acestea un sunet, un cuvînt sau mai multe cuvinte, cu scopul de a sublinia, de a întări sau potența ideea artistică. Întrebuințarea repetată a verbului în versurile eminesciene: „Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare/ Care *vine*, *vine*, *vine*, calcă totul în picioare", accentuează liniile unui tablou dinamic, însuflețitor al năvalei pustiitoare asupra hoardelor păgîne.

Repetiția sporește semnificația expresivă a faptelor, le asigură mai mare densitate semantică. Procedeul reluării pînă la obsesie a cuvintelor capătă o importanță covîrșitoare în poezie și în proza poematică.

Succesiunea de cuvinte asemănătoare prin substanța lor fonetică realizează o armonie acustică internă și o simetrie sintactică. Cel mai frecvent, însă, repetițiile exprimă valori legate de desfășurarea în timp a imaginii sau a percepției estetice, durata, succesiunea, progresia, periodicitatea, distribuția, frecvența, intensitatea, cantitatea și o serie de alte nuanțe de sens. Din punct de vedere al formei, ele pot fi *imediate* sau la *distanță*, cu aceeași formă sau cu formă schimbată. După poziția pe care o ocupă în propoziție, repetiția a primit în poeticile tradiționale cîteva denumiri speciale: anaforă, epiforă, anadiploză, anastrofă, antanaclază, chiasm. A n a f o r a este repetiția de la începutul unui vers sau propoziții. E p i f o r a este repetiția de la sfîrșitul versului sau propoziției. A n a d i p l o z a reia ultima parte dintr-un vers la începutul versului următor: „Ștergeți ochii, nu mai plînge! ... *A fost crudă-nvinuirea / A fost crudă* și nedreaptă, fără reazem, fără fond" (M. Eminescu, *Venere și Madonă*). A n a s t r o f a constă în inversarea ordinii statornicite a cuvintelor în frază cu scopul de

Scanned with OKEN Scanner

a atrage atenția asupra aspectului evidențiat: „*Negru* era cîmpul. *Negrii* salcîmii – gîrla tulbure, *neagră*" (Z. Stancu, *Rădăcinile sînt amare*). Antanaclaza se bazează pe un joc al polisemiei și omonimiei. În cadrul ei cuvîntul reluat oferă succesiv accepții diferite: „Chiar în *inima* societății, cel mai adesea nu există *inimă*". Chiasmul (antimetabola, antimetateza) este un tip de antiteză formală în care cuvintele primei părți sînt reluate simetric în ordine inversă în cea de a doua parte: „Să faci din viața mea un vis/ din visul meu o viață" (M. Eminescu, *S-a dus amorul*).

Repetarea unui vers sau a mai multor versuri la intervale determinate în cuprinsul unei poezii se numește refren. El are menirea de a evidenția aspectele esențiale ale rostirii poetice. Deseori, refrenul devine un adaos organic necesar pentru a umple linia melodică, creînd o atmosferă eufonică, muzicală.

Enumerația ca figură de stil constă în înșiruirea sau enunțarea succesivă a elementelor privitoare la aceeași împrejurare sau temă: „Nu-l speria, căpitane... Boierii sînt slabi la fire: / *Brațul*, *haina*, *mintea*, *fața*, *inima*, totu-i subțire" (B. P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra*).

Polisindetul (de la gr. *polisindeton* – întrebuințarea mai multor conjuncții) este o figură care folosește în mod excesiv, ca mijloc de expresie a insistenței, de obicei, conjuncția coordonatoare *și*: „Sînt mușterii buni, băieți cu dare de mînă, *și* cîntă, *și* rîd, *și* fac tot felul de nebunii" (I. L. Caragiale). Cînd, pentru a da enunțului mai multă rapiditate și energie nu adăugăm, ci, dimpotrivă, suprimăm conjuncția coordonatoare, de obicei, tot *și*, obținem un asindet (de la gr. *asyndeton* – omisiunea conjuncției). Un exemplu tipic de asindet este expresia celebră a lui Caesar: *Veni*, *vidi*, *vici*.

Scanned with OKEN Scanner

Asindetul realizează de cele mai multe ori o juxtapunere sau o paranteză asindetică a propozițiilor independente și principale. Dar, în frază, se pot suprima și conjuncțiile subordonatoare, realizîndu-se o parataxă asindetică a propozițiilor secundare: „*Ai carte, ai parte*".

Figura tipică a omisiunii este e l i p s a, procedeu al suprimării unor părți din discurs care se subînțeleg fără să fi fost exprimate în prealabil și care nu sînt strict necesare pentru înțelegerea comunicării. Elipsa elimină ceea ce, fiind neesențial, poate atenua sau întîrzia exprimarea concisă a ideii. Omiterea verbului creează în general o impresie de rapiditate sau de încordare:

„Liceu – cimitir
Al tinereții mele –
Pedanți profesori
Și examene grele..."

(G. Bacovia, *Liceu*)

Paralelismul sintactic și perifraza, în afara unor rosturi compoziționale, pot acționa în direcția intensificării sau amplificării comunicării poetice.

P a r a l e l i s m u l s i n t a c t i c pune în raporturi de analogie sau de opoziție două realități cu ajutorul unor construcții sintactice identice sau aproape identice:

„Fereastra ta deschisă e pe mare,
Visarea mea pe ape se deschide..."

(I. Pillat, *Fereastră pe mare*)

După relația semantică ce se stabilește între cele două realități confruntate, paralelismul poate fi sinonimic, antonimic sau enumerativ.

Scanned with OKEN Scanner

Perifraza (gr. *peri* — în jurul și *phrasis* — cuvînt, expresie) este procedeul exprimării unei idei simple printr-o expresie lingvistică dezvoltată. Exprimarea perifrastică, voalat metaforică caracteriza stilul pretențios neoclasic. Așteptarea îndelungată a împlinirii erotice dintr-o poezie intimă de Costache Conachi e sugerată în mod perifrastic printr-o raportare emfatică la mișcările cosmice și la periodicitatea anotimpurilor: „De nouă ori pînă astăzi pămîntul colindător, / A călătorit pe crugul soarelui nemișcător / De nouă ori primăvara, cu veșmîntul înflorit / Și iarna cu căruntețea pe pămînt s-au învîrtit..." (*Jaloba mea*).

Poemul lui Blaga *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este o lungă perifrază, o circumlocuțiune poetică despre specificul și superioritatea cunoașterii artistice în raport cu cunoașterea științifică.

Silepsul și anacolutul se bazează atît pe suprimare, cît și pe adjoncție.

Silepsul este o încălcare voită a acordului gramatical pentru a imprima cuvintelor ideea care predomină în mintea scriitorului sau, uneori, pentru a facilita compunerile versificate: „*Un roi* de albine *au* zburat din tufarul acela" (apud Gh. N. Dragomirescu, *loc. cit.*, p. 165).

Anacolutul (gr. *anakoluthos* — incoerent) este construcția sintactică voit greșită pentru a caracteriza nivelul de cultură sau logica încîlcită a unui personaj. Procedeul încălcării normelor de întrebuințare corectă a limbii posedă bogate resurse satirice. I. L. Caragiale l-a folosit frecvent pentru a sancționa incoerența de gîndire, lipsa de cultură, ramolismentul, decrepitudinea sau demagogia frazeologică a personajelor sale. „Farfuridi: „Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care

Scanned with OKEN Scanner

lovesc soţietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... şi... idei subversive... şi mă-nţelegi, mai în sfîrşit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact. Vreau să zic într-o privinţă, poporul, naţiunea, România... ţara în sfîrşit... cu bun simţ, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie şi să recunoască, de la care putem zice depinde..." (*O scrisoare pierdută*, actul III, scena 1).

Inversiunea se bazează pe o metateză sau permutare, pe schimbarea ordinii obişnuite a cuvintelor, afectînd topica propoziţiei sau a frazei. Locul obişnuit al adjectivului în limba română este după substantivul pe care îl determină. Pentru a spori expresivitatea determinării, ordinea lor se poate inversa. Antepunerea unui determinant faţă de determinatul său este tipul cel mai obişnuit de inversiune: „Furtuna se dezlănţuie, cu aşa năprasnică iuţeală că m-a surprins cu toate pînzele întinse" (J. Bart, *Jurnal de bord*). În poezie inversiunea e impusă deseori de necesităţi de versificaţie, de fluiditatea ritmică, cezură, rimă etc.

Hiperbatul (gr. *hyperbaton* – depăşire, adaos, trecere dincolo de enunţ) este un fel de inversiune bruscă în ordinea naturală a vorbirii pentru a produce o „surpriză gramaticală", prin care termenul adăugat la finele unui enunţ iese puternic în evidenţă:

„Tînjesc pe-ndelete.
Mi-e fōame, mi-e sete,
Dar n-aş putea, poate, să-i spui
Orişicui
Ce hrană mă poate nutri *şi ce mamă*".

(T. Arghezi)

Scanned with OKEN Scanner

Invocația retorică, apostrofa, interogația retorică, exclamația sînt figuri sintactice de nuanțare afectivă. Ele se bazează pe intonarea expresivă a elementelor comunicării artistice.

Invocația (lat. *invocatio* — rugă, chemare) este o rugă adresată de poet, în mod obișnuit la începutul operei sale, unei divinități sau muze pentru a-i solicita sprijin și inspirație poetică. Invocarea ajutorului zeiesc, proprie poemelor epice și epopeilor, a devenit apoi o formulă poetică stereotipă. Prin extindere, destinatarii invocației pot fi persoane reale, ființe de orice fel și chiar obiecte neînsuflețite. Dezamăgit de prezentul nedemn al „urmașilor Romei", Eminescu invocă o forță justițiară, devenită proverbială pentru dreptatea și cruzimea sa:

„Cum nu vii tu, Țepeș doamne, ca punînd mîna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei,
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!"

(Scrisoarea III)

Apostrofa, înrudită cu invocația, este un procedeu retoric prin care autorul întrerupe brusc șirul de idei pentru a se adresa direct unei persoane sau unui lucru pe un ton violent de mustrare, reproș sau imputare. Ca exemple de apostrofe putem aminti imprecațiile biblice sau, în literatura română, blestemele argheziene.

Interogația retorică (lat. *interrogatio* — întrebare) este un procedeu stilistic prin care întrebările adresate obiectelor sau persoanelor rămîn adesea fără răspuns. Prin caracterul lor deschis, întrebările retorice exprimă sentimente și pasiuni puternice, cu deosebire indignarea, durerea, teama, anxietatea, îndoiala, mirarea sau exaltarea:

Scanned with OKEN Scanner

„De unde sosirăți și unde vă duceți
voi frumuseți de deasupra, de sus?
Umeri și frunți desenate pe ceruri
hărți fără graniță, unde v-ați dus?"

(Al. Andrițoiu, *Norii*)

Invocația și interogația retorică, specifice stilului oratoric, sînt procedee artistice simple, dar nu lipsite de resurse afective.

Scanned with OKEN Scanner

VI. FIGURI SEMANTICE

A. FIGURILE ANALOGIEI

Cele mai multe figuri de stil, imaginile poetice în general, se explică psihologic şi se bazează pe gîndirea analogică sau asociativă. Faptul că putem percepe sensuri aproximative, că putem înţelege comunicarea poetică, aluzivă se datorează ingeniozităţii spiritului uman de a concepe un lucru în acelaşi timp în două planuri diferite. Esenţa imaginilor bazate pe analogie rezidă în transferul unui obiect din sfera de percepţie obişnuită în sfera unei noi percepţii, pentru a-l apropia mai mult de înţelegerea noastră.

Trebuie să facem de la început separaţie între analogia ca mijloc de gîndire practică, prozaică şi analogia poetică, creatoare de imagini artistice. Ca noţiune logică, analogia este o formă de *raţionament* prin care, pe baza sesizării unor note comune a două obiecte, ajungem la concluzia că aceste obiecte seamănă şi în privinţa altor note. Raţionamentul prin analogie reuneşte trei aserţiuni, după modelul *silogismului* (raţionamentului deductiv). În raţionamentul deductiv, ca şi în cazul analogiei, *inferenţa* (derivarea concluziei, a unui nou enunţ) este mediată de al treilea termen (mediu). Raţionamentul analogic se construieşte după următoarea schemă: Dacă fenomenul A posedă notele *a*, *b*, *c* şi fenomenul B dispune de aceleaşi note, plus nota *d*, nu este exclus ca şi fenomenul A să posede nota *d*; sau, în termenii teoriei mulţimilor: Dacă mulţimea A este asemănătoare cu mulţimea B prin proprietăţile *a*, *b*, *c* şi, în afară de acestea, A

Scanned with OKEN Scanner

posedă proprietatea *d*, atunci probabil că şi B posedă proprietatea *d*. Astfel de condiţionări logice probează implicit funcţia cognitivă a analogiei. Cunoaşterea umană progresează mai ales pe această cale: faptele devin din ce în ce mai puţin numeroase, iar inferenţele (derivarea unor concluzii) din ce în ce mai numeroase.

Orice raţionament are trei termeni. Termenul cu sfera cea mai mare se numeşte *termen major*, iar premisa care-l conţine, premisă majoră. Termenul cu sfera cea mai mică se numeşte *termen minor*, iar premisa care-l conţine premisă minoră. Termenul care îi uneşte şi intră în componenţa ambelor premise se numeşte *termen mediu* (*tertium comparationis*). Termenul minor se mai numeşte *subiectul* judecăţii, termenul major, *predicatul*. Denumirile de *minor* şi *major* au fost date acestor termeni deoarece, de regulă, predicatul judecăţii are o sferă mai mare decît subiectul. Noţiunea ce se cere definită constituie subiectul judecăţii, în timp ce predicatul îl formează ansamblul notelor esenţiale exprimate despre subiect. Termenul mediu indică cel puţin o însuşire care trebuie să apară în amîndouă obiectele comparate, fiindcă el învederează de fapt sinteza celorlalţi termeni.

Dacă recurgem la o extrapolare de termeni din domeniul logic în domeniul poetic şi stilistic, operaţie obişnuită în procesul de cunoaştere, termenii silogismului devin operatori şi se pot folosi în descrierea figurilor de stil bazate pe analogie. Ca orice raţionament, figurile analogice prezintă o structură triadică (ternară), posedînd trei termeni: *termenul minor (subiectul)*, *termenul major (predicatul)* şi *termenul mediu (tertium comparationis)*. Operînd în domeniul modificărilor semantice, subiectul apare de obicei cu un *sens*

Scanned with OKEN Scanner

propriu, manifest, prezent, iar predicatul cu un *sens figurat*, sugestiv, latent. I. A. Richards îi numește *tenor* (conținut, sens) și *vehicle* (vehicul), înlocuiți de esteticianul Monroe C. Beardsley prin cei de *subiect* și *modificator*, considerîndu-i mai potriviți pentru denumirea elementelor structurale ale imaginilor[56]. Din teoria modelelor ni s-a transmis denumirea de *obiect* pentru termenul minor (subiect) și *imagine* pentru termenul major (predicat).

Epitetul. Epitetul nu face parte în totalitatea manifestărilor sale din categoria figurilor bazate pe analogie; doar o varietate a sa e *tropică*, dar, pentru a nu complica expunerea, vom proceda la o prezentare unitară a epitetului în general.

O primă separație pe care trebuie să o facem pe terenul neraționalizat al epitetului este între epitetul *ca atare* (propriu-zis sau generic) și *non-epitet*, deci între epitetul ca *atribuție poetică* și *atribuția gramaticală*. Azi nu mai reduce nimeni epitetul la adjectiv, pentru simplul motiv că din punct de vedere gramatical el poate fi exprimat și prin alte părți de vorbire decît adjectiv, și nici măcar la atribut, fiindcă epitetul poate determina și un verb. Vom desemna prin atribuție gramaticală, în opoziție cu cea poetică, orice funcție sintactică de atribut, complement sau predicat nominal lipsită de valoare expresivă, neutră din punct de vedere stilistic. Pierre Fontanier recomandă ca modalitate de deosebire a epitetului de adjectivul propriu-zis operația de suprimare sau omiterea din context. Regula generală pentru a deosebi epitetul de non-epitet, fixată de poeticianul

---

56 Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, 1958, p. 129 - 146.

Scanned with OKEN Scanner

francez, este că, dacă eliminăm dintr-o propoziție un determinant gramatical, ea va deveni incompletă sau va căpăta alt sens. Dacă eliminăm un epitet, propoziția va rămîne completă, dar va fi poate mai lipsită de farmec, mai anemică[57]. Atribuția gramaticală într-o propoziție este deci necesară, indispensabilă. Epitetul, dimpotrivă, poate fi considerat ca superfluu, redundant, servind în special la agrementarea și dinamizarea discursului.

O disociere strict necesară, ceva mai delicată, de data aceasta în interiorul epitetului, trebuie făcută între *epitetul trop* și *epitetul non-trop*. T. Vianu remarcase cu finețe existența unei categorii de tranziție la limita mobilă dintre epitet și metaforă, *epitetul metaforic*: „Dacă însă metafora apropie expresia a două obiecte diferite, se înțelege atunci că unul dintre ele poate apărea ca atributul celuilalt și că, prin urmare, limita dintre metaforă și epitet este uneori destul de imprecisă"[58]. Noi am numit această categorie *epitet-trop* pentru a putea fi raportat în situații similare și la alte categorii formale ale metaforei (personificare, hiperbolă, litotă, alegorie). Epitetul non-trop este univoc. Cînd depășește sfera determinărilor sale specifice și cumulează și alte funcții stilistice, epitetul devine plurivoc, metaforic, sinestezic, antitetic etc.

Epitetul-trop realizează în subsidiar o deturnare semantică prin transfer și utilizează termenii în sens figurativ. Epitetul *non-trop*, dimpotrivă, se bazează pe o maximă proprietate și pe o întrebuințare selectivă, riguroasă și nuanțată a termenilor, fără distorsiuni de la sensul propriu: „*Palid*,

57 P. Fontanier, *Figurile limbajului*, *ed. cit.*

58 T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

adîncit, sinistru, trece *tigrul* Robespierre" (M. Eminescu, *Memento mori*). Primele trei determinări poetice sînt epitete non-trop, utilizate cu înțelesul lor cel mai propriu, următoarea este un epitet-trop, construit printr-o comparație subsidiară cu un animal feroce.

Între epitetul non-trop și epitetul-trop există, într-un anumit sens, aceeași deosebire ca între *determinarea logică* și *determinarea poetică*. Determinarea logică, *extensivă*, introducînd o însușire nouă, diferențiatoare, îngustează sfera termenului și izolează fenomenul determinat de grupa fenomenelor similare. Față de simpla determinare gramaticală, epitetul non-trop își derivă funcțiile expresive din proprietatea maximă și relevația asocierilor rare, inedite, individuale a termenilor. Determinarea poetică, *intensivă*, notează trăsături particulare, redundante, nediferențiatoare și, introducînd sensuri conotative, suplimentare, menite și ele să asigure exactitatea și claritatea comunicării, nu reduce sfera termenului determinat, ci, dimpotrivă, o adîncește și nu de puține ori o complică și mai mult. Rostul epitetului ar fi ca, sporind determinările unui lucru prin introducerea unor indicii complementare, să izoleze acel lucru din sfera obiectelor similare și să reducă, în felul acesta, gradul lui de nedeterminare. În comunicarea literară, lucrurile nu se întîmplă însă întotdeauna astfel. Sînt mult mai frecvente situațiile cînd epitetul, în loc să reducă nedeterminarea (cu un termen din termodinamică, *entropia*), o sporește. Nu întîmplător, comunicarea poetică e considerată o ordine întemeiată pe ambiguitatea semnelor. Ambiguitatea estetică nu este, desigur, un scop al literaturii, ci o consecință provenită din fondul primordial obscur al lucrurilor pe care scriitorul se străduiește să le lumineze în procesul de creație.

Scanned with OKEN Scanner

În epitetul-trop, alături de obiect și de însușire, apare subiacent și imaginea mai mult sau mai puțin transparentă a unei realități asemănătoare sau chiar un alt obiect în locul însușirii care le apropie. „*Tigrul* Robespierre" din versul de mai sus apare în locul însușirii feroce și caracterului înverșunat al tribunului revoluției burgheze franceze. Epitetul din celebrul vers eminescian „Cînd privesc zilele *de-aur* a scripturelor române" pune și mai bine în evidență structura triadică a epitetului-trop. „*Zilele*" constituie obiectul, „*de-aur*", imaginea; însușirile care le determină și le unifică pe amîndouă, ușor de stabilit, sînt cel puțin strălucirea valorică și seninătatea reveriilor intelectuale.

Integrarea epitetului-trop în categoria figurilor bazate pe analogie se justifică prin identitatea de structură, prin sinonimia sintactică cu figurile analogiei. Epitetul se comportă întotdeauna ca o atribuție. Pentru Monroe C. Beardsley, și metafora este o atribuție, adică o expresie lingvistică formată din doi termeni: *subiect* și *modificator*, în care primul denotează o clasă de obiecte, iar al doilea califică această clasă sau modifică caracterizarea ei[59]. După o regulă a gramaticilor generativ-transformaționale, orice atribuție este rezultatul convertirii unui enunț din planul de adîncime în planul de suprafață. Un epitet simplu ca *spic auriu*, dacă aplicăm o operație transformațională de permutare sau repoziționare a termenilor, se poate rescrie în mai multe feluri: Spic *auriu* (epitet exprimat prin adjectiv) → Spic *de aur* (epitet exprimat prin substantiv cu prepoziție în cazul acuzativ) → Spic *ca aurul* (comparație) → *Aurul* spicului (metaforă). Epitetul-trop, comparația și metafora

59 Monroe C. Beardsley, *op. cit.*, p. 129 - 146.

Scanned with OKEN Scanner

prezintă un caz tipic de sinonimie sintactică, în care unei structuri de adîncime identică îi corespunde o structură de suprafață distinctă.

Am considerat aceste disocieri preliminare mai importante decît definiția îndeobște cunoscută a epitetului. *Epitetul* (de la gr. *epitheton*, în traducere latină *appositum* „atribut", căruia romanii îi mai spuneau *sequens* „care însoțește") este figura de stil care arată însușirile estetice ale obiectelor sau acțiunilor, adică acele însușiri care pun în lumină felul cum le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului.

O prezentare sintetică a epitetului ne obligă la cîteva clasificări consacrate, pe care nu le putem evita. Din punct de vedere gramatical, epitetul poate fi *atributiv* (cînd determină un nume) și *adverbial* (dacă determină un verb). În ultimul caz, determinantul poate fi un adverb: „A nopții gigantică umbră... Se-ncovoaie *tainic*" (M. Eminescu), nume predicativ: „Căci amorul e *un soare*, și-a mea inimă *o floare*" (V. Alecsandri) și element predicativ suplimentar: „Noaptea se arcuiește *albastră* deasupra orașului, ridicînd sus, tot mai sus, clopotul ei străveziu" (Geo Dumitrescu, *Aventuri lirice*). După forma în care se prezintă, sînt epitete *simple*, *duble* sau *multiple*, formate din două sau mai multe cuvinte coordonate, și *compuse* dintr-o locuțiune, apoziție, predicat nominal sau o propoziție atributivă relativă: *„...părul ce-mi ajunge la călcîie"* (M. Eminescu).

Tudor Vianu distinge trei categorii estetice ale epitetului: *moral*, *apreciativ* și *evocativ*. Granița dintre epitetele apreciative și evocative fiind foarte mișcătoare, distincția lor e greu de făcut. „Epitetul apreciativ—scrie Tudor Vianu în legătură cu epitetul eminescian—este produsul unei judecăți de valoare", dar e silit să constate imediat că, de fapt, orice epitet, inclusiv

Scanned with OKEN Scanner

cel evocativ sau moral, presupune o atitudine apreciativă și o judecată de valoare[60]. Denumirea de apreciativ e rezervată epitetului care exprimă în chip direct aprecierea vorbitorului, în timp ce epitetul evocativ exprimă o realitate morală, scoțînd cu energie în evidență una din trăsăturile ei. Între epitetul apreciativ și cel evocativ există oarecum aceeași deosebire ca, în gramatică, între *atributul calificativ* și cel *de identificare*. Atributul calificativ arată o trăsătură generală oarecare, o însușire care poate fi comună și altor obiecte, prin care obiectul respectiv nu poate fi identificat (masă rotundă, masă de lemn). Atributul de identificare definește obiectul mai precis și mai nuanțat, îl individualizează prin notele sale proprii, care îl deosebesc de celelalte obiccte din aceeași clasă (masă de brad, masă de scris). Tot astfel, epitetele apreciative exprimă o trăsătură estetică generală, comună mai multor obiecte sau acțiuni, îndeplinind mai mult o funcție descriptiv-plastică, ornantă. Epitetul evocativ e revelator, euristic, captează însușiri estetice mai puțin vizibile, greu accesibile inteligenței și sensibilității comune. Această categorie de epitete, superioare din punct de vedere estetic, evidențiază puterea de observație și de reprezentare a scriitorului, sentimentele și impresiile sale, particularitățile fanteziei, tipul dominant de activitate senzorială (auditivă, vizuală, olfactivă), facultățile psihice, intelectuale și chiar temperamentale.

După sfera și frecvența lor, epitetele se împart în *generale*, *stereotipe* sau *tradiționale*, în opoziție cu cele *individuale*, *rare* sau *de lux*. Un epitet devenit stereotip sau tradițional nu-și pierde fatalmente puterea de expresivitate. El poate să-și regenereze rezervele sale estetice și să se încarce de sensuri noi.

---

60 T. Vianu, *Epitetul eminescian*, *loc. cit.*, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă la Alecsandri, de pildă, epitetul *alb* avea o valoare preponderent plastică: „Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi *albi* / Răspîndind fiori de gheață pe ai țării umeri *dalbi*. / Tot e *alb*, pe cîmp, pe dealuri, împrejur, în depărtare. / Ca fantasme *albe* plopii înșirați se pierd în zare" (*Iarna*), reapărînd cu aceeași funcție și la Eminescu: „Apele lucinde-n *dalbe* diamante / Peste cîmpii-n zare" (*La Bucovina*), acesta dobîndește în etapa de maturitate poetică eminesciană o valoare nouă, etică, morală: „Atît de fragedă, te-asemeni / Cu floarea *albă* de cireș" (*Atît de fragedă*), unde albul sugerează puritatea morală, grația ființei iubite.

La Liviu Rebreanu epitetul îndeplinește o funcție complexă, de pildă, în *Pădurea spînzuraților*, unde *àlbul* dă naștere unei obsesii cromatice. Lucirea ochilor lui Svoboda era din ce în ce mai *albă*. Spînzurătoarea *albea* nepăsătoare, împrejmuită de crucile *albe* din cimitirul militar. Fruntea copilului Bologa era *albă* și frămîntată de gînduri. Ofițerul Bologa a fost prins la lumina *albă* a reflectorului și executat în anotimpul *alb*. *Alb* era și lemnul spînzurătorii sale. Semnul unor emoții puternice sau al epuizării nervoase este aproape invariabil *albul* (obrajii *albi*, fața *albă*, nourași *albi*). Pînă și tăcerea și liniștea sînt *albe*.

Considerate după obiectul și conținutul lor noțional, epitetele se pot grupa în patru categorii sau situații estetice mai frecvente:

1. Un epitet fizic pentru o realitate fizică.
2. Un epitet fizic pentru o realitate morală.
3. Un epitet moral pentru o realitate fizică.
4. Un epitet moral pentru o realitate morală.

O varietate curioasă este epitetul antitetic sau *oximoronul* (de la gr. *oxix* – ascuțit, înțepător, picant, și *moros* – prostănac, năuc, bont). Oximoronul asociază ingenios, în aceeași sintagmă,

Scanned with OKEN Scanner

două cuvinte care exprimă noțiuni contradictorii. T. Vianu atrage atenția asupra epitetului oximoronic la Eminescu: „*Suferință* tu, dureros de *dulce*". Tot epitete antitetice sînt și expresiile devenite celebre: *tăcere elocventă*, *festina lente*, *curat-murdar*. Oximoronul servește și ca procedeu compozițional. Eschil și Sofocle și-au construit tragediile pe schema oximoronică înrudire/ vrajbă (paricid, matricid, fratricid, incest).

Prin epitet pătrundem într-o fază a începuturilor de structurare și organizare estetică a lumii. Combinațiile sale rezultă din operații logice și analogice de comprehensibilitate denominativă care stau la baza procesului general de cunoaștere. Nu ne putem referi acum la geneza epitetului în conștiința omenească. Observații foarte îndrăznețe în această privință a făcut A. Veselovski: „...istoria epitetului este de fapt istoria stilului poetic într-o formă abreviată. Și nu numai a stilului, dar și a conștiinței poetice, de la rudimentele ei fiziologice și antropologice, așa cum și-au găsit ele expresia în cuvînt, pînă la fixarea lor în șiruri de formule care se încarcă de conținutul concepțiilor sociale curente despre lume. Dincolo de epitet, față de care rămînem indiferenți, într-atît de mult ne-am obișnuit cu el, se așterne de fapt o perspectivă istorico-psihologică îndepărtată în timp, o acumulare de metafore, comparații și abstractizări, o întreagă istorie a gustului și a stilului, urmărite în evoluția lor de la ideile de *util* și *dorit* pînă la cristalizarea noțiunii de frumos"[61].

Se pare că procesul istoric natural de dezvoltare a imaginilor a fost de la epitet și comparație la metaforă și simbol.

---

61 N. Veselovski, *Din istoria epitetului*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

Comparația (lat. *comparatio* < *comparo* — a compara, a pune alături, a împerechea, a uni) este cea mai simplă figură de stil cu ajutorul căreia se exprimă un raport de asemănare între două obiecte, dintre care unul servește să evoce pe celălalt:

„Căci te iubesc, copilă, ca *zeul nemurirea*,
Ca preotul altarul, *ca spaima un azil*;
Ca sceptrul mîna blîndă, *ca vulturul mărirea*,
Ca visul pre-un copil."

(M. Eminescu, *Amorul unei marmore*)

Comparația e uneori cea mai scurtă cale spre înțelegere. Ea alătură doi termeni, pe baza unor asemănări, însușiri sau caracteristici comune, pentru a reliefa mai pregnant pe unul prin celălalt.

Vorbind despre comparație, trebuie să facem din nou deosebirea dintre comparația ca operație logică a gîndirii și comparația poetică. Cele mai fericite imagini poetice, comparații, metafore, simboluri nu sînt de multe ori rezultatul unor operații deliberat logice. Gîndirea poetică nu compară, ci, în mod deliberat, trecînd peste ordinea obișnuită a lucrurilor, stabilește spontan, în mod inconștient, analogii, găsește asemănări și deosebiri care ne uimesc prin ineditul asociațiilor și ne dau sentimentul frumosului. Orice imagine cuprinde în stare latentă o comparație, operația de corelare constituind punctul de plecare al gîndirii poetice în general, care este în esența ei o gîndire analogică, unificatoare.

Structural, comparația se compune din trei termeni: termenul care se compară (*comparatul*), termenul cu care se compară (*comparantul*) și *însușirea* care apropie cei doi

Scanned with OKEN Scanner

termeni. Termenii comparației se unesc între ei prin cuvinte de legătură sau corelative: *ca*, *astfel*, *asemenea*, *așa cum*, *precum*, *tot așa* etc.

B. Tomașevski propune să numim ceea ce se compară *obiect*, aceea cu care se compară *imagine* și notele lor comune *însușire*[62]. În practica literară, însă, nu sînt prezente întotdeauna toate elementele structurale ale comparației. Obligatorii sînt obiectul și imaginea. Cînd însușirea lipsește, ea poate fi ușor restabilită de simțirea și fantezia cititorului.

„Ca ciocîrliei ce-n văzduhuri
Spre soare ciripind se pierde,
Tot astfel sufletul îmi crește
Cînd te revăd, cîmpie verde!"

(Șt. O. Iosif, *Cîmpiei*)

Bucuria resimțită la revederea cîmpiei verzi este exprimată aici prin imaginea ciocîrliei avîntate spre soare, pe baza unor corespondențe sau trăiri comune pe care, chiar dacă nu sînt destăinuite, sensibilitatea noastră le captează cu aceeași vibrantă și intensă trăire emoțională.

Principala sursă de expresivitate a comparației este imaginea, care ne poate da indicii în legătură cu specificul artistic sau psihologia scriitorului, viziunea, sensibilitatea, experiența sa de viață, nivelul de cultură, capacitatea de inovație stilistică. Încărcătura imaginii trebuie să fie întotdeauna nouă, inedită, surprinzătoare, bogată în sugestii și eficiență artistică. Într-un poem de Ana Blandiana, frenezia vitalistă, opoziția la inerția existenței, candoarea, aspirația spre puritate, condiționate de

62 B. Tomașevski, *Teoria literaturii*, *Poetica*, București, Editura Univers, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

„marea lege a maculării" sînt exprimate printr-o inspirată raportare la instrumentul antic de măsurare a timpului și a acțiunilor omenești:

„Sînt
asemenea
nisipului clepsidrei
care
poate fi timp
numai
în
cădere"

(Condiție)

Ambiguitatea cuvîntului „*cădere*", convertirea poetică a imaginii fizice într-o situație etică are infinite sugestii și consecințe dramatice în planul semnificațiilor umane. De obicei, obiectul comparației desemnează o noțiune abstractă, iar imaginea este un termen concret-sensibil, plastic și sugestiv, deși nu este exclusă nici posibilitatea unei evoluții inverse, de la material la spiritual.

După cum primului termen al comparației îi sînt alăturate unul sau mai multe cuvinte, o propoziție sau o frază întreagă, se recunoaște o comparație *simplă* și comparația *amplă* sau *dezvoltată*. Cel care a excelat în comparații ample, narative, a fost Homer:

„Cum pe la țară venind din laturi potrivnice argații
Seceră brazde prin holda de grîu sau de orz pe pămîntul
Unui bogat gospodar și poloagele cad îndesite;
Astfel troienii și-aheii se tot secerau cu grămada
Unii la alții sărind și nimeni nu se da-n lături"

(*Iliada*, Cîntul XI)

Scanned with OKEN Scanner

Cînd se face apel la elemente livreşti, cu referire specială la antichitate, comparaţia se numeşte *nobilă*. Calistrat Hogaş apelează frecvent la imaginile mitologice şi elementele livreşti din cultura clasică. Pentru prezentarea figurii atletice a ţăranului Ion Rusu, prozatorul împrumută o imagine titanică: „ ... un cojocel scurt, fără mînici, aruncat cu neîngrijire mai mult pe-un umăr, se silea să acopere nişte spete, pe care, ca şi pe umerii anticului Atlas, s-ar fi putut rezema cerurile" (*Amintiri dintr-o călătorie*).

Între termenii comparaţiei se stabilesc diferite grade valorice sau raporturi care pot fi de egalitate sau de echivalenţă aproximativă şi de inegalitate. Cînd se compară un obiect mai mic cu un obiect mai mare, comparaţia este ascendentă sau progresivă, iar cînd ceva mai mare se compară cu altceva mai mic comparaţia e descendentă sau regresivă. Comparaţiile de orice fel tind în general spre metaforă. Comparaţia ascendentă tinde spre hiperbolă, iar cea descendentă, spre litotă.

Între unele comparaţii şi metaforă nu există de multe ori decît o deosebire strict formală. Determinări de felul acesta: zăpadă *diamantină*, zăpadă ca *diamantul*, *diamantul* zăpezii se comportă în toate cazurile ca o atribuţie, în care *zăpada* este obiectul, iar *diamantină*, *diamant* califică acest obiect. Epitetul, comparaţia şi metafora prezintă, după cum am mai spus, un caz tipic de sinonimie sintactică, în care unei structuri de adîncime identică îi corespunde o structură de suprafaţă distinctă. Construcţiile juxtapuse din care lipsesc instrumentele de legătură sînt, în mod formal, paralelisme simple, obişnuite mai ales în poezia populară sau în metaforele explicite, tocmai fiindcă se indică şi obiectul de referinţă. Aristotel observa şi el: „Cînd Homer spune

Scanned with OKEN Scanner

vorbind despre Achile: «Se azvîrle ca un leu», avem o imagine (comparație). Cînd însă spune «Leul se azvîrle», avem metaforă. Omul și animalul fiind deopotrivă plini de curaj, Homer îl numește, prin metaforă, pe Achile «leu»" (*Retorica*, III, IV, 1).

Metafora (*metaphora*—transfer, deplasare; de la *meta*—dincolo, în afară și *fero*—duc) este considerată în mod obișnuit o comparație subînțeleasă și prescurtată, din care lipsește un termen. Aristotel definea metafora ca „trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie prin analogie"[63]. Metafora ne apare deci ca produsul unei substituiri prin desemnarea unui obiect prin alt termen decît acela care îi este propriu. Filozoful grec arăta și modul în care se face transferul analogic. „Trecerea după analogie e de cîte ori într-o serie de patru termeni cel de al doilea se găsește cu cel dintîi în același raport ca al patrulea față de cel de al treilea. În acest caz, în locul celui de al doilea se va putea întrebuința al patrulea și în locul celui de al patrulea, al doilea". Tot el, situînd metafora pe treapta cea mai înaltă a tropilor, observa că „a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri"[64]. Într-adevăr, procesul de metaforizare solicită intens gîndirea analogică prin crearea unor raporturi asociative inedite, pe care inteligența comună și privirea obișnuită nu le sesizează. Modul metaforic este atît de răspîndit, încît, într-o anumită privință, metafora se identifică cu poezia însăși. Prin extensiune, termenul a ajuns să desemneze orice exprimare figurată. În lirica modernă, metafora este considerată rațiunea supremă de a fi a poeziei.

---

63 Aristotel, *op. cit.*, p. 82.
64 *Ibidem*, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

Esența metaforei rezidă în analogie și transfer semantic. Schema transferului metaforic, după St. Ulmann, apropiată de cea a lui Aristotel, este următoarea: Pentru doi termeni diferiți, n_1 și n_2 sînt numele corespunzătoare sensurilor s_1 și s_2. Acestea din urmă au cel puțin o notă comună. Similitudinea sensurilor face ca, la un moment dat, n_1 să fie simțit ca potrivit și pentru s_2 și să fie astfel întrebuințat în loc de n_2[65]. O metaforă simplă ca *diamantul zăpezii* asociază doi termeni cu sensuri diferite. *Diamantul* și *zăpada* au cel puțin o însușire comună: *strălucirea*, *puritatea*. Similitudinea sensurilor face, într-adevăr, ca la un moment dat *diamant* să fie potrivit și pentru sensul *zăpadă* și să fie astfel întrebuințat în loc de numele *zăpezii*. Se utilizează, astfel, termenul metaforic în locul termenului propriu, specific transferului metaforic.

Problemele generale ale metaforei, geneza, structură, categoriile gramaticale și estetice, funcțiile au fost studiate cu precădere de T. Vianu[66].

Din punct de vedere al categoriilor gramaticale prin care se exprimă, metaforele pot fi *nominale*, cînd se realizează printr-un nume, și *verbale*, cînd se exprimă prin verb.

„Din *caier* încîlcit de nouri
toarce vîntul
fire lungi de ploaie"

(L. Blaga, Martie)

---

65 St. Ulmann, *Language and Style*, Oxford, 1966, apud *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 12.

66 T. Vianu, *Problemele metaforei*, în *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Cele trei versuri ilustrează ambele tipuri de metaforă după substanța lor gramaticală. Metaforele verbale sînt mai frecvente în personificări, de fapt, categorii formale ale metaforei. În primul vers din celebrul poem *Moartea căprioarei* de N. Labiș: „Seceta *a ucis* orice boare de vînt", unui fenomen natural i se atribuie o acțiune umană, adecvată conținutului dramatic al poeziei, printr-o metaforă verbală personificatoare. Între comparație și metaforă, numită adesea comparație subînțeleasă, există asemănări formale evidente, dar și deosebiri de structură și funcționale mai adînci, care dau fizionomie estetică distinctă celor două figuri.

Comparația ni se înfățișează ca o structură de suprafață, cu ambii termeni prezenți și înseriați în același plan. Înțelegem cuvintele dintr-o comparație prin opoziție contextuală (sintagmatică) între termeni prezenți de tipul copulativ „și ... și". În afara contextului, termenul care compară (modificatorul, imaginea) nu califică nimic. Ca să devină semnificativ, el trebuie să apară într-un context comun cu termenul comparat.

Metafora prezintă cazul unei structuri de adîncime difuză, mobilă și nelimitată, adică al unei înlănțuiri a cuvintelor dispuse în două planuri succesive, dintre care unul exprimat și manifest, celălalt ascuns, latent și profund. În metafora poetică, sensurile se grupează în serii de adîncime prin opoziții non-contextuale (paradigmatice) între termeni absenți de tip disjunctiv „sau ... sau". Dacă comparația se realizează numai într-un context comun, metafora se poate izola de context fără ca înțelesul ei figurativ să dispară. Pascal era îndreptățit să scrie că „figura e purtătoare de absență și prezență". Într-o metaforă prezența termenilor

Scanned with OKEN Scanner

propriu și figurat (nonmarcat și marcat, intensiv și extensiv) este facultativă. Cînd sînt prezenți ambii termeni, metafora se numește *coalescentă* sau *explicită*: „Și din neguri, dintre codri / tremurînd s-arată *luna* / Doamna *mărilor ș-a nopții varsă liniște și somn*" (M. Eminescu, *Scrisoarea III*). Cînd este prezent numai termenul extensiv, figurativ, metafora e implicită: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / *Prin care trece albă regina-nopții moartă*" (M. Eminescu, *Melancolie*). Același astru al nopții care stimula fantezia scriitorilor romantici, în primul caz, e prezent alături de imaginea sa poetică într-o metaforă coalescentă sau explicită, iar în al doilea exemplu, care verifică mai bine structura semantică de adîncime a metaforei implicite, obiectul lipsește, fiind substituit printr-o imagine de mare putere sugestivă. Metaforele explicite au mai mult o valoare apreciativă, în timp ce metaforele implicite sînt evocative.

Urmărind geneza metaforei, Lucian Blaga deosebea, după relevanța estetică a conținutului, două tipuri de metafore: *plasticizante*, care nu îmbogățesc conținutul ca atare al faptelor la care se referă, și *revelatorii*, capabile să sporească semnificația faptelor. Primele sînt născute din nevoia limbajului de a plasticiza un termen prin altul, de a întări impresia despre un lucru prin imaginea altui lucru cu care se găsește în raport de analogie:

„Din vîrf de munți amurgul suflă
cu buze roșii
în *spuza* unor nori"

(L. Blaga, *Amurg de toamnă*)

„Metaforele plasticizante se nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte. Din

Scanned with OKEN Scanner

setea de a restaura incongruența între concret și abstract se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora"[67]. „Suflete, *prund de păcate*, ești de toate, / *Roata stelelor* e-n tine / și o *lume de jivine*" (L. Blaga, *Suflete, prund de păcate*). Metaforele concretizează aici o realitate sufletească abstractă, deși nu este exclusă nici posibilitatea unui transfer de la concret la abstract.

Metaforele revelatorii sînt destinate să scoată la iveală ceva ascuns, să releveze sau să capteze sensuri noi, sporind semnificația faptelor la care se referă: „Mamă, tu ai fost odat' mormîntul meu. / De ce îmi e așa de teamă—mamă—/ să părăsesc iar lumina?" (L. Blaga, *Din adînc*).

Funcțiile metaforei corespund cu rosturile literaturii în general. I se recunosc metaforei funcții cognitive sau euristice, psihologice (catartice, de purificare), instructive, estetice, sensibilizatoare, unificatoare etc.

Potrivit funcției cognitive, metafora funcționează ca un *model*, fiindcă substituie obiectul cunoașterii printr-o construcție verbală derivată, printr-un analogon. Modelul, ca și metafora, se bazează pe gîndirea analogică și poate îndeplini funcții euristice, gnoseologice. Se poate demonstra acest lucru prin ceea ce cunoaștem din teoria modelelor[68].

---

67 L. Blaga, *Geneza metaforei*, în *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 277.

68 Pentru o inițiere minimă în teoria modelelor, vezi I. I. Revzin, *Models in Language*, Londra, 1966; J. Molino, *Métaphores, modèles et analogie dans les sciences*, în *Langage*, 12, 54, 1979, p. 83 - 102.

Scanned with OKEN Scanner

În toate cazurile, modelele se comportă ca analogii. Aceasta înseamnă că modelul și obiectul reprezentat de el se află în raport de *asemănare*, și nu de identitate. Într-o anumită privință, modelul este asemănător cu sistemul modelat, iar în altă privință este deosebit, ba chiar în mod obligatoriu deosebit de acest sistem. Modelul își îndeplinește funcția de cunoaștere nu prin ceea ce se aseamănă cu obiectul modelat, ci prin ceea ce se deosebește. Existența anumitor deosebiri între model și original constituie o condiție indispensabilă a funcțiilor de cunoaștere pe care le îndeplinește modelul. Însuși faptul că el este deosebit de original ne dă posibilitatea să separăm anumite legături și relații esențiale, să sugerăm anumite soluții, să schimbăm cu mai multă ușurință condițiile, într-un cuvînt, să acționăm prin intermediul modelului într-un fel care ar fi imposibil sau dificil de realizat în cazul apelului la original. Dar, pe de altă parte, deosebirile prea mari dintre model și original privează de asememea modelul de funcția lui de cunoaștere. Cînd modelul e prea „exact", el își pierde sensul, încetează să mai fie model, iar cînd nu este adecvat devine sursă de erori. Un model prea bun e ineficient, un model prea îndepărtat induce în eroare.

Așa se întîmplă și în modelările metaforice. „Ceea ce contează într-un paralelism" – scria V. Șklovski – „este senzația de necoincidență într-o asemănare. Scopul paralelismului – ca și scopul imagisticii în general – este determinat de transferul unui obiect din sfera de percepție obișnuită în sfera unei noi percepții; este, așadar, o schimbare semantică specifică"[69]. Între termenii diferiți ai

---

69 V. Șklovski, *Arta ca procedeu*, în *Poetică și stilistică, Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

unei metafore se creează o anumită distanță semantică. Cu cît raporturile dintre două realități asemănătoare vor fi mai îndepărtate și mai adecvate, cu atît realitatea poetică și puterea de emoționare a imaginii metaforice vor fi mai mari. Modelarea metaforică nu este deci un simplu înlocuitor, surogat sau substitut echivalent al originalului. De aceea, în interpretarea metaforei, înțeleasă ca o comparație subînțeleasă, stabilirea termenului propriu substituit de cel metaforic ar fi o soluție simplistă, comodă, menită să ofenseze simțul nostru estetic.

În metafora cosmologică pe care am dat-o ca exemplu de metaforă implicită: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă regina nopții moartă", obiectul modelat sau originalul este *luna*, absentă din context, iar modelul — *albă regina nopții moartă* — care prin înfățișarea ei fantomatică, solitară, stranie, augustă și funebră totodată sporește trăirea, sugerînd o stare de melancolie profundă și nelimitată. Într-o „aventură lirică", Geo Dumitrescu notează însușirile plastice ale unui ținut glacial în formă de lebădă printro metaforă descriptivă:

„Contemplam pe hartă
dar nu mai puțin tulburat
lebăda albă a Islandei,
așteptînd s-o văd pornind ușor
către apele calde ale Gibraltarului"

(*Balada corăbiilor de piatră*)

CATEGORII FORMALE ALE METAFOREI

Sînt unele figuri care la origine au fost metafore poetice sau care structural și funcțional se comportă exact ca o

Scanned with OKEN Scanner

metaforă, fără o fizionomie estetică distinctă, pe care le vom trata în cadrul categoriilor formale ale metaforei.

Catacreza (de la gr. *katachresis* – abuz) este o asemenea figură „gramaticalizată", care la origine era simțită ca o metaforă, fiindcă folosea „prin abuz" un termen figurat pentru denumirea unui obiect concret ori abstract, din lipsa unui termen propriu: *gura paharului*, *capul podului*, *inima veacului*, *sînul naturii*. Născute dintr-o sărăcie a limbii, prin gîndirea analogică naiv-animistă a omului din vechime, care denumea obiectele și fenomenele din jur cu părți ale propriului sau organism, catacrezele și-au istovit cu timpul forța expresivă originară, fiind resimțite azi, datorită desei lor întrebuințări, ca unități denominative indestructibile sau metafore „lingvistice", „lexicalizate", „tocite" sau „moarte". Catacreza este productivă în domeniul vocabularului. Un catalog bogat de catacreze oferă botanica populară: *ciuboțica-cucului*, *traista-ciobanului*, *creasta-cocoșului*, *gura-leului*, *rochița-rîndunicii*.

Acțiunea baladei *Miorița* este localizată de la început într-un univers terestru edenic cu ajutorul a două catacreze, unice în literatura noatră populară prin noutatea surprinzătoare a asociațiilor și forța lor de platicizare:

„Pe-un *picior* de plai,
Pe-o *gură* de rai..."

Termenul a dobîndit și un sens peiorativ, desemnînd abuzul imagistic, somptuos, ornamentul stilistic de prisos din perioadele de decadență, precumpănitor estetizante ale unor literaturi: alexandrinismul, barocul, gongorismul, parnasianismul. Dar catacreza nu este numai, și nici măcar în primul rînd, un termen de caracterizare negativă. Catacrezele veritabile sînt asociații surprinzătoare,

Scanned with OKEN Scanner

neobișnuite, de care se „abuzează" în detectarea legăturilor ascunse dintre lucruri, desigur, între limitele admisibilului și inteligibilului. Transferul inedit de sensuri reclamă facultăți superioare ale spiritului, inteligență, ingeniozitate, forță și îndrăzneală asociativă, inventivitate, spontaneitate.

Unificînd trăsături aparent disparate ale lumii într-o impresie globală unică, catacrezele realizează efecte sugestive apropiate de imaginile sinestezice. *Dicționarul de terminologie literară* face observația justă că „sinestezia nu-i decît un caz particular de catacreză, cu deosebirea că aceasta din urmă e gîndită, în timp ce sinestezia e simțită"[70]. Imaginile sinestezice sînt foarte obișnuite la poeții simboliști, cărora Charles Baudelaire le-a dedicat sonetul *Correspondances*: „Parfumul și culoarea și sunetu-și răspund".

În lipsa unor mijloace de expresie mai potrivite, poeții transpun cu ajutorul unor epitete individuale, deturnate de la înțelesul lor obișnuit, datele unui simț prin intermediul altui simț:

„Cu lacrimi mari de sînge
Curg frunze de pe ramuri,
Și-nsîngerat amurgul
Pătrunde-ncet prin geamuri".

(G. Bacovia, *Amurg*)

„Curgerea frunzelor de pe ramuri cu lacrimi mari de sînge" e un mod „abuziv", catacrezic de a sugera o acțiune neîntîlnită în realitatea fizică, dar posibilă în ordine estetică, poetică.

---

70 *Dicționar de terminologie literară*, București, Editura Științifică, 1970, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un concentrat fragment de proză poematică a lui D. Anghel, miresme, sunete, culori, toate concură la crearea unei impresii unice de nostalgie visătoare după clipele de beatitudine și desfătare juvenilă: „Toată poezia aceea semănată așa de darnic, toată simfonia viorie de semitonuri, unde nimic nu rănește ochiul, toată lumea de vis care îndulcește decorurile, cît de mult nu ne-au desfătat" (*Fata din dafin*).

Luînd forma unor epitete, comparații, metafore sau personificări, catacrezele pot fi socotite cazuri particulare ale figurilor respective.

P e r s o n i f i c a r e a este procedeul stilistic cel mai obișnuit prin care se atribuie unor obiecte neînsuflețite acțiuni sau însușiri omenești sau ale ființelor vii:

„Din *caier încîlcit* de nouri
toarce vîntul
fire lungi de ploaie"

(L. Blaga, *Martie*)

„Caier încîlcit" este o metaforă propriu-zisă, iar „toarce vîntul"—o personificare. Fiind expresia unei ontologii supranaturale, bazată pe concepția animistă, care atribuie obiectelor și fenomenelor din lumea înconjurătoare însușiri omenești, personificarea dobîndește o importanță covîrșitoare în creația populară și literatura pentru copii.

Pornind de la distincția dintre organic și anorganic, Quintilian stabilea cîteva tipuri de asemenea metafore personificatoare: *1.* folosirea unei ființe însuflețite în locul unui lucru neînsuflețit; *2.* folosirea unei ființe însuflețite în locul alteia; *3.* folosirea unui lucru neînsuflețit în locul unei ființe însuflețite. La baza personificării, ca și a

Scanned with OKEN Scanner

comparației sau metaforei, stă principiul similitudinii și al transferului de sensuri asemănătoare.

Hiperbola (de la gr. *hyper*—peste și *ballein*—a arunca) este o varietate de metaforă care constă în exagerarea voită a realității în scopul intensificării expresivității. Hiperbola sau contrariul ei, litota, corespund unei tendințe generale a spiritului de a exagera sau a diminua dimensiunile lucrurilor pentru a crea o impresie mai puternică decît cea pe care o degajă ele în realitate. „Pisicuța vorbea și își umplea pieptul său puternic *cu jumătate din atmosfera pămînteană*" (C. Hogaș, *Amintiri dintr-o călătorie*).

După partea de vorbire prin care se exprimă, hiperbolele pot fi: *nominale*, realizate printr-un substantiv sau adjectiv, (de pildă: „versuri *nemuritoare*") și *verbale*, exprimate printr-un verb sau locuțiune verbală:

„Ah, mamă tu, ce slabă ești
N-ai *plîns de vifor* să jelești,
N-ai *mîini de fier*, ca *fier să frîngi*,
N-ai *mări de lacrimi, mări să plîngi*
Nu ești de foc, la piept să-l strîngi,
Să-l încălzești."

(G. Coșbuc, *Moartea lui Fulger*)

„De cîte ori vor să-și astîmpere setea, păstorii pun gura la capătul de jos al buciumului, ca și cînd ar voi să cînte; atunci *tot Oltul li se duce pe gîtlej, în întregime*." (G. Bogza, *Cartea Oltului*).

Litota (de la gr. *litotes*—micime, simplitate, sărăcie) constă în atenuarea expresiei unei idei pentru a lăsa să se înțeleagă mai mult sau altceva decît se spune.

Scanned with OKEN Scanner

„Erai *cît o fărîmă de fulg și de nimic*,
O coajă de tărîțe, o țandără, o pleavă"

(T. Arghezi, *Cîntare omului*)

Litota se apropie mult de sinecdoca părții pentru întreg. Cînd expresia micșorată a unui lucru conotează cu abilitate o intenție ironică sau parodică, sancționînd o contradicție, litota trece în rîndul ironiei sau eufemismului.

A l e g o r i a pornește de la o metaforă pe care o dezvoltă în compoziții lirice de mai mari sau mai mici dimensiuni: poeme lirice sau epice, fabule, parabole, ghicitori. Sînt bine cunoscute reprezentările alegorice ale morții ca nuntă în *Miorița* sau ale morții ca joc în *De-a v-ați ascuns*... de T. Arghezi, împărățiile animalelor și păsărilor din *Istoria ieroglifică* a lui D. Cantemir etc. A te exprima *alegoric* (de la gr. *allegorein* > *allos* – altceva și *agorenein* – a vorbi deschis) etimologic înseamnă a vorbi ceva în aparență deschis, dar a înțelege altceva, diferit sau chiar opus față de înțelesul obișnuit al ideilor exprimate. În accepțiunea poeticilor clasice, alegoria constă în personificarea unor noțiuni abstracte printr-un sistem de metafore continue, narative sau prelungite. Quintilian o interpreta ca „inversiune" care înfățișează exact contrariul, fie prin cuvinte, fie prin sens.

Alegoriile se construiesc de regulă pe o istorioară, întîmplare sau un fapt divers. Un *Basm neisprăvit* de Șt. O. Iosif exprimă într-o formă alegorică, cu figurație folclorică, nostalgia unei iubiri neîmplinite:

„A fost o fată de-mpărat
Frumoasă ca o zînă –
A fost o fată de-mpărat

Scanned with OKEN Scanner

Cu ochi vicleni, cu păr buclat,
Cu inimă păgînă.
Sta visătoare-odată-n prag
Și-un paj trecea pe scară,
Sta visătoare-odată-n prag,
Și-n treacăt îi șopti: «Mi-ești drag».
«Mi-ești drag din cale-afară».
Iubite, să-ți mai spun, ai vrea
Cum s-a-ncheiat povestea?
Iubite, să-ți mai spun, ai vrea?
Dar dac-ar fi povestea mea
În rîndurile-acestea?"

Alegoria are uneori menirea să comunice o imagine stilizată excesiv a condiției umane. Poetul caută o expresie figurată pentru marile întrebări și preocupări ale existenței. Puterea ei sugestivă rezidă permanent în dubla viziune și semnificațiile de adîncime virtualmente nelimitate. Orice alegorie se constituie din două planuri suprapuse: planul literal, al sensului concret, manifest, prezent, vizibil sau al expresiei, și planul semnificațiilor ascunse. Planul expresiei este superficial, emblematic și servește doar ca pretext planului sugestiv, care are menirea să răspundă într- o formă mascată, disimulată, la întrebările și frămîntările omului din toate timpurile. Dante deosebea patru sensuri în interpretarea unei opere literare: sensul *literal*, *alegoric*, *moral* și *anagogic* (spiritual)[71]. Sensul literal se mărginește la înțelesul strict al cuvintelor ce alcătuiesc ficțiunea, așa cum sînt născocirile poeților. Adevărata intenție a autorului este cea învăluită „într-o minciună frumoasă", imagine a sensului

71 Dante, *Il convivo*, II, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

alegoric, moral și anagogic (ezoteric). Ultimele trei, situate pe diferite niveluri de adîncime, se pot reduce la ceea ce numim în mod obișnuit sens figurat.

Alegoria nu este numai o figură retorică, ci reprezintă și o viziune, un mod de gîndire și compoziție artistică. *Luceafărul*, *Noapte de decemvrie*, *Riga Crypto și lapona Enigel* sînt construite pe o schemă alegorică.

Unele specii ale genului epic, fabula, parabola, ghicitoarea, se bazează în exclusivitate pe forma de expresie alegorică.

Fabula prezintă un fapt din lumea animală, vegetală sau a obiectelor neînsuflețite care își găsește corespondență în sfera existenței umane. Ea exprimă prin simboluri alegorice (animale, plante) acțiuni și trăsături caracteristice comportamentului uman. Cînd se narează o scurtă întîmplare alegorică cu caracter moralizator, pilduitor, sîntem în prezența unei *parabole*. Ca producții literare laice, parabolele sînt apropiate prin structura lor alegorică de fabule, numai că, spre deosebire de fabulă, care este mai intuitivă, fiindcă se grefează pe un fapt concret, real, parabola prezintă cazul particular ca virtual, acționînd din această cauză ca o schemă cerebrală, intelectuală, cu un caracter general, neindividualizat, abstract. În haină parabolică, expresia alegorică capătă valoare de simbol.

Alegoria și parabola au o structură semantică adîncă, nelimitată. Fabula, dar mai ales metaforele lexicalizate, aluziile, ironiile, ghicitorile au o structură de adîncime finită, mai limitată. Ele funcționează conform principiului vaselor comunicante. Fiecărui element al planului de suprafață îi corespunde un echivalent simbolic, sugestiv în planul de adîncime. Sub înțelesul sensibil al termenului prezent, spiritului uman îi revine sarcina descifrării sensului ascuns.

Scanned with OKEN Scanner

Interpretarea unor asemenea producții alegorice se face prin restabilirea termenului propriu substituit de imaginea figurativă: „Cine trece prin sat și nu-l latră cîinii?" (Vîntul). Așa se întîmplă și cu unele metafore explicite, pur decorative, plasticizante:

„Cînd plouă vara cîteodată
Un *brîu de foc* pe cer s-arată
Iar noi îi zicem *curcubeu*" .

(G. Coșbuc, *Brîul Cosînzenei*)

Fabula unește de regulă cele două planuri suprapuse printr-o *morală* explicită, revelatoare, care deschide larg evantaiul interpretărilor figurate.

Orientarea către sensurile propuse de scriitor și luminarea fiecărui element al fabulei se realizează prin *morală*:

„Pe ogor,
Un tractor
S-a adresat
Unui cal pensionat:
«— Mi-e milă de tine, dragă,
Ești o mîrțoagă!
Eu numai în motor
Am cincisprezece zmei,
Semeni de ai tăi».
(Dacă preciziunea o cere:
Se referea la cai-putere).
«— Nu vreau să fiu ironic,
Dar ești depășit și anacronic...
O boarfă, o buleandră, o ruină...»
Și ar fi continuat la infinit,
Dar a amuțit trăsnit

Scanned with OKEN Scanner

(Pană de motor sau de benzină).
Calul n-a ripostat
Ci s-a înhămat
Şi l-a remorcat
Pînă la S.M.T. în sat,
Unde a nechezat.
Morala:
Oricît ai fi de voinic
Nu-l dispreţui pe bunic!"

(A. Baranga, *Fabula memoriei*)

Datorită caracterului ei disimulator, conspirativ, subversiv, alegoria s-a impus, cu deosebire în epocile de criză şi opresiune ideologică, morală, ca un procedeu satiric şi ironic eficace. Resurecţia ei în literatura modernă demonstrează permanenţa şi puterea regeneratoare a unui procedeu artistic vechi, dar nu învechit.

Fără intenţia de a stabili o ierarhizare cronologică sau valorică a diferitelor figuri de stil, se pare că procesul natural de dezvoltare a imaginilor poetice a fost de la comparaţie şi epitet la metaforă şi simbol, deşi uneori e mai greu să găseşti un epitet potrivit exact decît o metaforă sau un simbol.

S i m b o l u l. Experienţa umană şi bogăţia impresionantă de informaţii se proiectează şi se transmit în forme simbolice, cum ar fi simbolurile matematice, logice, filozofice, fizice, chimice etc. Limba însăşi este un sistem de semne sau simboluri care exprimă idei. Literatura se instituie în interiorul acestui sistem ca sistem modelator secund, de tip artistic. *Simbolul* (de la gr. *synbolon* – semn de recunoaştere, marcă) substituie o realitate prin semnul altei realităţi pe baza unei analogii uşor de sesizat. Cînd Eminescu îşi

Scanned with OKEN Scanner

reproșează: „Că te-am zărit e a mea vină/ Și vecinic n-o să mi-o mai iert, / Spăși-voi visul de lumină/ Tinzîndu-mi dreapta în *deșert*" (*Atît de fragedă...*), imaginea sensibilă a deșertului reflectă simbolic suferința și pustiul unui suflet mistuit de dragoste. În lipsa unui cuvînt mai potrivit, starea psihică este sugerată printr-un termen concret-sensibil, care la același poet sau la poeți diferiți dobîndește același sau aproape același sens simbolic. Poemul *Noapte de decemvrie* este construit pe o schemă alegorică a drumului spre ideal. Între emir și cetatea sfîntă Meka se interpune pustia fără margini, amenințătoare și grea. Viscolul albastru, lupii care urlă, camera pustie și albă, rozul Bagdad, Meka, năluca sublimă, omul schilod, drumul cotit, căldura dogoritoare, foamea, setea, deșertul stropit de sînge și amenințat de păsări negre de pradă sînt tot atîtea simboluri mai mult sau mai puțin originale ale vicisitudinilor drumului drept în aspirațiile spre un ideal spiritual înalt.

Definiția curentului literar care a cultivat simbolul ca program, preluată de Al. Macedonski de la Jean Moréas, este mult prea largă și se potrivește mai degrabă poeziei în general: „Simbolismul este numele modului de a se exprima prin imagini pentru a da naștere cu ajutorul lor ideii". Simbolul nu este o invenție a simboliștilor, chiar dacă aceștia devin conștienți de virtuțile expresive ale simbolului ca modalitate fundamentală și rafinată de sugerare a inefabilului. Sublimarea simbolică a universului a însoțit literatura de la începuturile manifestărilor ei. *Epopeea lui Ghilgameș*, cel dintîi epos al omenirii, abundă în simboluri străvechi de largă circulație în literatura cultă și folclorul universal: taurul ceresc, copacul ce adăpostește un șarpe la rădăcini, o cucuvea în trunchi și un vultur în vîrf, buruiana miraculoasă, simbolistica cabalistică etc.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un amplu studiu comparativ, consacrat simbolului, Tudor Vianu stabileşte cîteva trăsături distinctive ale simbolurilor artistice în opoziţie cu simbolurile ştiinţifice[72]. Simbolurile ştiinţifice sînt *privative* sau *limitative* şi intervin cînd experienţa vastă, prea abundentă dintr-un domeniu oarecare al cunoaşterii, depăşeşte nevoile circumstanţiale, de moment, ale omului. În cazul lor, partea implică şi reprezintă totul, întregul. În simbolurile artistice, substituirea are o direcţie inversă, *integrativă*. Partea, despre care cunoştinţele noastre sînt slabe şi fragmentare, este substituită de întreg, pentru a recompune realitatea în totalitatea ei. Simbolurile ştiinţifice sînt *univoce*, au o semnificaţie precisă, drept urmare, o *perspectivă plană, închisă, limitată*. Simbolurile artistice, dimpotrivă, au o *structură semantică de adîncime, deschisă*, virtualmente *ilimitată* şi sensuri *plurivoce*. Simbolurile ştiinţifice sînt *conceptuale*, *abstracte*, *arbitrare*, *convenţionale*. Semnele *perceptibile*, *concret-sensibile* ale artei au oarecum un caracter *natural*, în sensul că, cel puţin în arta literară, mai păstrează o umbră de legătură între sonoritate şi sens, chiar dacă legătura dintre semnificat şi semnificant, pălind în negura timpului, pare azi arbitrară la majoritatea cuvintelor. Onomatopeele singure mai păstrează azi memoria imaginii acustice, ceea ce explică recursul frecvent al poeziei la capacităţile lor sugestive. Simbolurile ştiinţifice mai au, apoi, o valoare *axiomatică*, pe cînd cele artistice sînt *ipotetice*, *relative*, *aproximative*.

După frecvenţa şi sfera lor de circulaţie, simbolurile sînt *convenţionale* sau *consacrate* şi *individuale*, *contingente* sau

---

72 T. Vianu, *Simbolul artistic*, în *Postume*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

trăite. Simbolurile generale, convenționale sau clasice s-au stabilit și statornicit prin tradiție (simbolistica coloristică, numerică). Galbenul simbolizează gelozia, crinul semnifică puritatea, laurul – victoria, ramura de măslin – pacea. Simbolurile particulare sau individuale sînt declanșate de imaginația artistică în actul spontan al creației și se impun ca moduri naturale de organizare a datelor conștiinței și de figurare originală a universului. Simbolismul particular implică un sistem unic, original, ce poate fi pătruns și descifrat pornindu-se de la imaginile cu apariție frecventă în poziții-cheie ale textului literar.

Numele unei flori din expresia proverbială: „Cine-i tînăr și viteaz, *bujor* poartă în obraz" poate fi interpretat ca simbol tradițional, sugerînd coloristic tinerețea și vigoarea. Dacă recurgem la o operație de transformare naivă prin permutarea sau repoziționarea termenilor, operație obișnuită în gramaticile generativ-transformaționale, enunțul simbolic „tînărul poartă bujor în obraz" ar putea fi rescris în mai multe feluri: tînăr *îmbujorat* (epitet) → tînăr *ca bujorul* (comparație) → *bujorul* tinereții (metaforă). Observăm că unor structuri de suprafață diferite le corespunde în planul conținutului aceeași realitate. Nu intenționăm să dovedim prin acest caz de sinonimie sintactică identitatea diferitelor imagini poetice care au același sau aproape același conținut, ci numai că limitele dintre ele sînt fluide, adesea greu de separat.

Structura de suprafață a imaginilor, înfățișarea lor exterioară, elementele structurale și baza analogică comună, posibilitatea de a le reduce la același conținut nu ne dau suficiente indicii pentru a deosebi întotdeauna și în mod satisfăcător metafora și alegoria de simbol. Distincția dintre

Scanned with OKEN Scanner

alegorie și simbol a făcut-o pentru prima dată Goethe. O alegorie este expresia unei idei prin imagine. Un simbol dă prin mijlocirea imaginii impresia prezenței unor idei. Între alegorie și simbol există aceeași distincție care se poate face între *expresia* unui conținut logic, premeditat, și *impresia* vagă, abia sugerată a unei idei. Alegoria unește un conținut preexistent cu expresia lui directă printr-o analogie artificială, extrinsecă, fiind semnul exterior și semnificația ei, totodată, globală, totuși distinctă. Simbolurile înfățișează numai semnul. El se constituie printr-o asociere intuitivă spontană, nepremeditată a unei idei, senzații sau stări pshice, cu datele imediate ale cunoașterii. Conținut–expresie, idee–imagine sînt topite în aceeași imagine indistinctă.

Analiza stilistică întîmpină dificultăți diferite, determinate de conținutul intelectual diferit al acestor figuri. Semnificațiile alegorice premerg figurației, avînd din această cauză un grad redus de ambiguitate și o putere de sugestie limitată. Vechea interpretare alegorică, aplicată încă din antichitate și evul mediu, prezintă semnificațiile de adîncime ale operei drept conținuturi intelectuale bine închegate, traductibile în termeni rationali, printr-un proces de analiză diferit de creația poetică. Pentru un critic literar modern ca Albert Thibaudet, arta alegorică se găsește la cel mai scăzut nivel al purității, sublimării și subtilității, funcționînd ca un fel de rebus intelectual[73]. Avînd o structură de adîncime difuză, mobilă și nelimitată, interpretarea unui simbol sau a unei metafore nu se încheie niciodată. Interpretarea

---

73 Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

operei e un document al sensibilității fiecărei epoci. Fiecare nouă generație redescoperă literatura, o înțelege și o interpretează într-o manieră proprie.

O imagine poate apărea o dată ca metaforă, dar, dacă revine cu insistență în același context, ea se transformă în simbol. Valoarea simbolică a unor imagini s-ar datora deci frecvenței și recurenței lor, la care teoreticienii literari adaugă condiția apariției într-o poziție-cheie.

Sorin Alexandrescu introduce un punct de vedere modern în delimitarea metaforei de simbol[74]. El utilizează conceptele de *relație simbolică* și de *proces simbolic*, prin analogie cu relația metaforică și procesul metaforic. Noutatea pornește de la observația subtilă a lui Archibald McLeish că nu unul din cei doi termeni constituie simbolul, ci „relația" dintre ei. Relația aceasta este de congruență: partenerul invizibil al relației trebuie să fie compatibil cu cel vizibil, dacă se dorește realizarea simbolului. Se aduce în sprijinul demonstrației o schemă a relației metaforice, lansată de cercetătorul polonez Jerzy Pelc. Acesta distinge trei termeni ai unei metafore: termenul metaforic (E) *părul soarelui* (exemplul dat de el), termenul propriu (E_2) *razele soarelui* și termenul figurat (E_1) *păr*. Urmînd sugestiile lui J. Pelc, *schema relației simbolice* va cuprinde, ca și relația metaforică, trei termeni: termenul simbol (S), termenul cu sens propriu (S_1) și termenul simbolizat (S_2). S. Alexandrescu dă un exemplu de simbolizare a morții prin cuvîntul *ceață*, dintr-o poezie de T. Arghezi:

---

74 *Simbol și simbolizare*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

„O zi
Ziua de ieri s-a ținut după mine, crezînd,
Ca un cîine flămînd,
Că e legat cu ceva, cu vreo curea,
Cu o frînghie, de viața mea –
Și la o răspîntie cu statui
S-a întors, văzînd că nu-i.
S-a pierdut neputincioasă și pribeagă,
După ce vremea întreagă
M-a urmat, pas cu pas, pînă azi
La amiazi!
Cine a pierdut o zi cît o viață
S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă *ceață*."

Cuvîntul *ceață* trece de la sensul lui propriu la sensul simbolic „moarte" prin ceea ce se numește procesul de simbolizare a unui termen.

Prima constatare pe care o putem face, importantă pentru disocierea metaforei de simbol, este că sensul metaforic al unui cuvînt este permanent și se realizează și în afar contextului, pe cînd sensul simbolic e potențial, nerealizat. În context, sensul propriu al termenilor atribuției metaforice s-a pierdut. Termenul simbolic își păstrează, însă, în context și sensul propriu. Altă constatare este că procesul de metaforizare și simbolizare se bazează pe o comparație și se realizează printr-o substituire de termeni. Procesul de metaforizare se face printr-o schimbare sau transfer semantic. Dar nu există un transfer semantic între termenul-simbol (S) și termenul simbolizat (S_2), pentru că sensul propriu (S_1) nu se pierde, ci persistă. Avem aici a face cu un *cumul* de sensuri, termenul-simbol păstrînd simultan sensul propriu și sensul simbolic. Într-o metaforă comparația

Scanned with OKEN Scanner

e realizată, manifestă, potentă, actuală. Într-un simbol comparația e numai potențială, nerealizată și neactualizată.

Iată deci că testul izolării din context, în urma căruia simbolul își pierde sensul figurat și baza de comparație reală, recurența simbolului și apariția lui într-o poziție-cheie ne dau cîteva indicii pentru separarea metaforei de simbol. Michel le Guern mută disocierea pe un plan intelectual, așa cum încercau cîndva anticii. Simbolurile ar antrena schimbări pe plan semantic în formele de exprimare a gîndirii, cîtă vreme modificările în expresie nu depășesc limitele limbajului: „În timp ce mecanismul simbolului se bazează pe o analogie sesizată la modul intelectual și cel mai adesea complex, metafora se mulțumește cu o analogie percepută de imaginație și sensibilitate, analogie sesizabilă numai la nivelul limbajului. Simbolul sparge granițele limbajului, și permite toate transpozițiile; metafora rămîne conținută în limbaj, devenind una din cheile lui"[75]. Așa cum la limita fluidă dintre metaforă și simbol putem depista o categorie de tranziție, *metafora simbolică*, tot așa simbolul tradițional învederează cîteva trăsături comune cu *mitul*. Desigur, mitul este o categorie antropologică și culturală mult prea complexă ca să poată fi prezentată mulțumitor în cadrul imaginilor artistice. Dar multe determinări mitologice substituie o realitate prin alta, întocmai ca în figurile de stil. Tantal reprezintă strădania care dă mereu greș, chiar în pragul reușitei; Sisif, absurdul existenței; Prometeu, dragostea pentru oameni; Orfeu, miracolul poetic etc. L. Blaga mărturisea că „făurește mituri la fiecare pas, fiindcă

75 Michel le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonimie*, Paris, Larousse, 1973, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

din păcate sau poate din fericire nu poate exista poezie, nici măcar poezie socialistă, fără mituri".

M i t u l (de la gr. *mythos* – povestire, legendă) ca imagine artistică reprezintă, alături de metaforă și simbol, cea mai vastă întruchipare a gîndirii poetice. În sens larg, mitul este o povestire fabuloasă care cuprinde credința popoarelor antice despre originea universului și a fenomenelor naturii, despre zei și eroi legendari. Mulțimea și varietatea miturilor comportă o clasificare foarte ramificată. Din punct de vedere tipologic, distingem mituri cosmogonice, teogonice, ctiologice etc. Narațiunea mitologică se deosebește de basm sau de legenda laică prin caracterul ei sacru și structura arhetipală a unui fapt întîmplat o dată pentru totdeauna. Unele mituri depășesc semnificațiile lor sacre, mistice sau religioase, implicînd credințe profane și sentimente general-omenești.

Teoreticienii americani Wellek și Warren disting următoarele elemente structurale și funcționale fundamentale ale mitului: imaginea sau tabloul; elementul social; elementul supranatural; elementul arhetipal sau universal; reprezentarea simbolică, sub forma unor evenimente petrecute aievea, în timp, a idealurilor noastre eterne; elementul programatic și eschatologic[76]. În concepția lor, funcția literaturii se află în primul rînd în metaforă și mit.

G. Călinescu, examinînd prezența miturilor autohtone în literatura română, scria: „Patru mituri sînt nutrite din ce în ce mai mult de mediile literare, tinzînd a deveni pilonii unei tradiții autohtone. Întîiul, *Traian și Dochia* simbolizează constituirea însăși a poporului român... *Miorița*, istoria

76 R. Wellek, A. Warren, *op.cit.*, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

ciobanului care voieşte a fi înmormîntat lîngă oile sale, simbolizează existenţa pastorală a poporului român şi exprimă viziunea franciscan-panteistă a morţii la individul român... *Meşterul Manole* (povestea zidarului de mînăstire care îşi zideşte soţia ca să oprească surparea clădirii) este mitul estetic, indicînd concepţia noastră despre creaţie, care e rod al suferinţei. În sfîrşit, *Zburătorul* e mitul erotic, personificarea invaziei instinctului puberal"[77].

B. FIGURILE CONTIGUITĂŢII

M e t o n i m i a. Aristotel, cînd definea metafora ca „trecere asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speţă, fie de la speţă la speţă, fie prin analogie"[78], includea aici şi metonimia, de unde se vede că identificarea celor două categorii este foarte veche. Neoretorica şi teoria literară modernă trasează însă între ele aceeaşi linie de separaţie care există, într-un plan mai general, între operaţiile analogice şi logice ale gîndirii sau, în planul limbii, între selecţia şi combinarea cuvintelor pe axa paradigmatică şi sintagmatică. Într-un celebru studiu despre raporturile dintre lingvistică şi poetică, după ce descrie cele două „moduri principale de aranjament" a semnelor lingvistice folosite în comportamentul verbal, şi anume combinarea şi

---

77 G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 36 - 37.

78 Aristotel, *op. cit.*, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

selecția, primul, corespunzător sintagmei, cel de al doilea, paradigmei, Roman Jakobson arată că selecția se realizează pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe cînd combinarea — construirea secvenței — se bazează pe contiguitate[79]. Relația de echivalență, asemănare sau deosebire dintre termeni ar caracteriza metafora, pe cînd metonimia se bazează pe contiguitate. Din această cauză figurile analogiei se mai numesc *paradigmatice*, iar ale contiguității, *sintagmatice*. Ceea ce justifică însă separația metaforei de metonimie este raportul de incompatibilitate sau compatibilitate logică între termenii lor. Genul proxim sau trăsătura comună celor două figuri este transferul sau substituirea de sensuri. Diferența specifică este dată de felul în care se face acest transfer: prin analogie (metafora) sau prin relații de contiguitate logică (metonimia).

„O! și cugetînd că, poate, înjositele ființe,
Dacă n-ar fi fost în lipsa *ticălosului metal*
Ar fi mame, coronate cu speranțe și credințe
Iar nu *frunze tăvălite într-al uliței canal*".

(Al. Macedonski, *Noaptea de februarie*)

Imaginile din versurile de mai sus sînt, prima, o metonimie, iar a cea de a doua o metaforă explicită. Între imaginea „ticălosului metal" și a termenului propriu *bani* există aceeași legătură analizabilă logic ca între obiect și materia din care este făcut. Nu poate fi vorba aici despre nici o analogie între *bani* și *metal*. Pe cînd metafora

79 R. Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

frunze tăvălite într-al uliței canal a fost creată prin analogie, între *înjositele ființe* și *frunzele tăvălite într-al uliței canal* nu există nici o legătură logică. De cele mai multe ori, atribuția metaforică este incompatibilă logic cu caracteristicile desemnate de subiect, poate părea contradictorie, chiar absurdă, dar la modul poetic sublim, cum ar spune însuși Macedonski.

- *Metonimia* (de la gr. *metonymia* > meta – prefix care exprimă schimbarea și *onyma* – nume), termen întrebuințat încă din antichitate, este figura de stil care înlocuiește un nume printr-un alt nume cu care se găsește într-o relație logică. Relațiile logice dintre lucruri și posibilitatea de a înlocui numele unuia cu al celuilalt prezintă o varietate infinită de forme. În cele mai obișnuite cazuri metonimia poate exprima:

1. Cauza prin efect: „Prin pomi e *ciripit* și *cînt*" (G. Coșbuc, *La Paști*); „La noi sînt cîntece și flori / Și *lacrimi* multe, multe" (O. Goga, *Noi*).

2. Efectul prin cauză: „Ningea bogat, și trist ningea, era tîrziu / Cînd m-a oprit, în drum, la geam *clavirul*; / Și-am plîns la geam, și m-a cuprins delirul – / Amar, prin noapte vîntul fluiera pustiu" (G. Bacovia, *Marș funebru*).

3. Denumirea recipientului în locul conținutului: „Va crește tot ce-n lume este menit să crească / Va bea pînă-n fund *cupa*, pîn' va vrea s-o zdrobească" (M. Eminescu, *Împărat și proletar*).

4. Semnul în locul obiectului semnificat: „Ascultam pe *craiul Ramses* și visam la *ochi albaștri*" (M. Eminescu, *Scrisoarea II*).

Versul eminescian conține două metonimii. Prima înlocuiește lecția de istorie cu subiectul despre faraonul egiptean Ramses, a doua obiectul semnificat, ființa iubită, care are ca semn particular, „ochi albaștri".

Scanned with OKEN Scanner

5. Autorul în locul operei sau opera în locul autorului: „E-o lume-n veci de veci nepieritoare, / Comori pe care Cronos nu le-nghite: / Un *Raphael*, un *Rubens*, un *Murillo*" (Șt. O. Iosif, *La Luvru*).

6. Abstractul în locul concretului sau exprimarea concretului prin numele abstract al uneia din însușirile sale: „Din mii de guri cu chiot de aramă / *Latinitatea* strigă din tranșee" (O. Goga, *Latinitatea strigă din tranșee*); *„Toți craii multului rotund"* (G. Coșbuc, *Nunta Zamfirei*).

7. Numele locului de origine drept nume al obiectului: „Și *cotnarul* amintirii în pahare / să se toarne" (I. Pillat, *În cramă*).

8. Obiectul în locul materiei din care e făcut sau materialul în locul obiectului făcut din el: „Pîinea *fierul* o rodește / Tot cu *fierul* ne-o păstrăm" (Cezar Bolliac, *Clăcașul*); „Atinge-ncet *arama* cu zimții-aripei sale" (M. Eminescu, *Melancolie*).

În alte cazuri metonimia mai poate exprima fizicul pentru moral, posesorul pentru obiectul posedat, obiectul printr-o însușire a lui etc.

Sinecdoca (de la gr. *synekdoche* — cuprindere deodată) este un caz particular de metonimie prin care se atribuie unui cuvînt un înțeles mai larg sau mai restrîns decît cel pe care îl are în realitate. Față de metonimie, care pune în relații generale de dependență internă și analizabile logic elemente din aceeași sferă, sinecdoca stabilește relații preponderent cantitative. Ca specie metonimică, sinecdoca e inclusă în metonimie, ceea ce înseamnă că fiecare sinecdocă se comportă ca o metonimie, dar nu orice metonimie este o sinecdocă. Condiția suplimentară a sinecdocei este să exprime relații cantitative analizabile logic între termeni:

Scanned with OKEN Scanner

„Și cosița ta bălaie o aduni la ochi plîngînd,
Inimă făr' de nădejde, suflete bătut de gînd..."

(M. Eminescu)

„Mai trăi-voi *primăveri*
Să-mi văd turmele și cîinii?"

(G. Coșbuc, *Dragoste păcurărească*)

Numită de antici *pars pro toto*, sinecdoca utilizează de cele mai multe ori, ca și în exemplele de mai sus, partea pentru întreg, dar nu este exclusă nici posibilitatea inversă, a exprimării întregului pentru parte, după axioma silogismului conform căreia „tot ce se afirmă sau se neagă cu privire la o întreagă clasă de obiecte se afirmă sau se neagă și cu privire la o parte din această clasă".

Prin extensiune, sinecdoca mai poate exprima: specia prin gen sau genul prin specie, pluralul prin intermediul singularului sau, invers, cazul general prin intermediul particularului sau particularul prin general etc.

„Și-a fost de veste lumea plină,
Că steagul *turcului* se-nchină"

(G. Coșbuc, *Trei Doamne, și toți trei*)

Pentru a configura obiectul estetic într-o artă poetică de maximă concentrație, Ion Barbu recurge la un lanț de sinecdoce:

„Din *ceas*, dedus, adîncul acestei calme *creste,*
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea *cirezilor* agreste
În grupurile apei, un joc secund, mai pur".

(Ion Barbu, *Joc secund*)

Scanned with OKEN Scanner

Contemplate sub specie eternă, în afara oricărei atingeri cu realitatea temporală („Din ceas dedus"), htonicul („creste") și uranianul („azur"), între care se interpune regnul animal („cirezile"), primesc atributele artei în urma reflectării sau transfigurării artistice. La fel, universul plin de mistere din poemul-manifest *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de L. Blaga este redus prin sinecdocă la cîteva elemente fundamentale:

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Și nu ucid
cu mintea tainele ce le-ntîlnesc
în calea mea
în *flori*, în *ochi*, pe *buze*, ori *morminte*",

adică în regnul vegetal („flori"), uman („ochi", „buze") și mineral („morminte").

În intenția ei primordială, susținută etimologic (*pars pro toto*) de întrebuințarea părții pentru întreg, sinecdoca funcționează asemenea litotei și ironiei, dar fără efectul de maliție sau falsă modestie și intenție voit ironică a celei din urmă.

Antonomaza (de la gr. *antonomasia* > *anti*—în loc de și *onoma*—nume) este tot o varietate metonimică al cărei efect rezultă din înlocuirea unui nume propriu cu unul comun sau a unui nume comun cu unul propriu. Un singur poem ca *Epigonii* de M. Eminescu a consacrat o serie de antonomaze foarte pertinente:

„*Liră de argint*, Sihleanu—Donici, *cuib de-nțelepciune*
.....
S-a dus Pan, *finul Pepelei*, cel isteț ca un proverb
Și-acel *rege-al poeziei*, veșnic tînăr și ferice,

Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice,
Ce cu basmul povestește — veselul Alecsandri".

Substituirile de nume din cadrul antonomazei au ca rezultat o dublă convertire de sensuri în direcția îngustării, restrîngerii sau particularizării semnificației și a lărgirii, extinderii sau generalizării ei. Expresii consacrate ca „bardul de la Mircești", numindu-l pe V. Alecsandri, „poetul țărănimii", cu referire la G. Coșbuc sau „Luceafărul poeziei românești", cînd este vorba de M. Eminescu, s-au obținut prin întrebuințarea epitetului care a întovărășit frecvent aceste nume, reducînd semnificația generală a personalității lor la un singur aspect esențial, fie acesta locul de origine, specificul creației sau poziția valorică. Scrierea cu majusculă a unor nume ca Săteanul Smead, Săteanul Dîrz, Săteanul Obidit din drama *Bălcescu* de Camil Petrescu are, dimpotrivă, o mare forță generalizatoare. Personajul unei nuvele din tinerețe a lui M. Sadoveanu se numește, sugestiv pentru destinul său, Petrea Străinul.

Se obișnuiește să se indice prin nume proprii de personaje literare o largă categorie de oameni care au trăsături comune cu prototipul: Harpagon sau Hagi Tudose pentru zgîrciți, Tartuffe pentru ipocriți etc. Tot un fel de antonomază e și folosirea numelor unor zeități în locul unor realități pe care mitologic le reprezintă: Marte pentru „război", Neptun în loc de „mare", Cronos în loc de „timp". Substituirile de felul acesta sînt denumite imagini mitologice.

C. FIGURILE CONTRADICȚIEI

Retoricile și poeticile moderne clasifică figurile după raportul de asemănare, deosebire și contiguitate dintre termeni. Figurile analogiei (comparația, metafora, simbolul)

Scanned with OKEN Scanner

pornesc de la o asemănare, restaurînd, cum spunea L. Blaga, incongruența fatală a lucrurilor. Dar sînt unele imagini ca antiteza, ironia sau eufemismul care, în loc să restabilească concordanța și așa firavă a lucrurilor, mai mult o strică. Figurile contradicției, fiindcă despre ele este vorba, relevă o așteptare contrariată, un dezacord, o nepotrivire, o incongruență.

Dacă-i spunem cuiva că este deștept într-o situație în care am dori să-i reproșăm că n-a procedat inteligent, realizăm o antiteză ironică, care sancționează o contradicție între ceea ce se spune și ceea ce de fapt ar trebui să se înțeleagă. Dacă partenerul invizibil al unei relații metaforice sau simbolice trebuie să fie compatibil cu cel vizibil, într-o antiteză sau ironie, termenii trebuie să se contrazică. Efectul stilistic al figurilor contradicției se bazează pe o lipsă de asemănare, pe o deosebire. Figurile contradicției sînt oarecum reversul figurilor analogice. Toate se realizează în planul paradigmatic al limbii pe baza principiului echivalenței, primele prin deosebire (antonimie), cele analogice prin asemănare (sinonimie). Și unele, și altele au o structură semantică de adîncime, constituită din două planuri, planul vizibil, prezent, și planul ascuns. De obicei, din doi sau mai mulți termeni aflați într-o relație sinonimică (de convergență) sau antonimică (de opoziție), numai unul este actualizat, ceilalți rămînînd într-o stare virtuală, latentă.

Sancționînd o contradicție între aparență și esență, figurile contradicției funcționează ca mijloace verbale de realizare a comicului. Spiritul și vocația lor ca procedee de realizare a comicului reflectă o manifestare de esență critică, „demonică", contestatară, satirică.

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai obișnuită figură a contradicției este a n t i t e z a (de la gr. *antithesis* – opoziție, poziție contrară < *anti* – contra și *thesis* – poziție, acțiunea de a pune). Antiteza este un concept filozofic, logic și estetic. Ca figură de stil, ea contrapune doi termeni pentru a stabili un contrast puternic sau a pune în lumină pe unul prin celălalt:

„Lumea plînge de necazuri
Tu-ți pui gîndul pe atlazuri"

(T. Arghezi, *Dor dur*)

Antiteza a fost cultivată cu precădere ca figură de stil și ca procedeu compozițional de romantici. Ea sesizează contradicțiile din viața morală, socială, psihologică, care fac din om, în același timp, cum spunea Pascal, „gloria universului", dar și „monstru neînțeles".

Cînd expresia figurată urmărește efecte ironice, antiteza se identifică cu *ironia* sau *antifraza*, mod de exprimare care constă în folosirea unui cuvînt într-un sens contrar semnificației sale adevărate.

I r o n i a (de la gr. *eironeia* – disimulare fină, zeflemea) este o figură retorică prin care se exprimă contrariul a ceea ce dorim a face să se înțeleagă. Latinii o denumeau cu mai mulți termeni: *illusio*, *irrisio*, *dissimulatio*, *permutatio*, adică zeflemea, disimulare, glumă, bătaie de joc, schimbare. Denumirea care i s-a dat înseamnă aproximativ *a disimula*, *a înșela*. Prin această figură, cel mai adesea se anunță o apreciere pozitivă ori chiar o laudă, simulată, pentru a înțelege că e vorba de o persiflare, ori chiar de o batjocură, o apreciere negativă în locul celei pozitive, la adresa unei persoane. Du Marsais observase că „ironia realizează o satiră cu aceleași cuvinte

Scanned with OKEN Scanner

cu care un discurs obișnuit face un elogiu"[80]. Sensurile sale de profunzime se precizează în context.

Ca trop, ironia oferă cazul unei răsturnări semantice, fiind vorba de o răstălmăcire, de o întoarcere pe dos a sensului cuvintelor pentru a ascunde, a masca adevărata față a lucrurilor.

Ironia are un impuls afectiv puternic, care generează fie sentimentul indignării și revoltei, fie sentimentul superiorității. În ambele cazuri e folosită ca instrument al criticii și satirei. Ironia este expresia unui spirit care, însetat de ordine și dreptate, este iritat de inversiunea unui raport natural, normal, logic și care, simțind dorința de a rîde disprețuitor de manifestarea unei greșeli sau a unei neputințe, o stigmatizează, răsturnînd la rîndul său sensul cuvintelor sau descriind o situație diametral opusă situației reale. Răsturnarea semantică cu efecte rizibile constituie o manevră de a restaura ordinea normală a lucrurilor. De aici atributul de „judecător" al ironistului. Ironia face un act de dreptate și ascunde de cele mai multe ori o judecată de valoare negativă. Ea izvorăște din setea de bine, de frumos și de adevăr, a căror cunoaștere o presupune. Ironistul este un fel de idealist și, potențial, un om drept sau un satiric. Greșeala îl face să sufere și va căuta prin mijloacele care-i stau la dispoziție să îndrepte deformările adevărului. Fiind impusă de un sentiment de ciudă, de mînie, amestecată cu dispreț, ironia are un ton cînd flagelant, cînd furios, tăios sau de veselie falsă.

Ironia a avut parte de tot felul de clasificări; după *structură*: ironia de un singur cuvînt (figură de cuvînt) și

---

80 Apud Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 152.

Scanned with OKEN Scanner

ironia de mai multe cuvinte (figură de gîndire); după *conținut*: ironia tragică, romantică, directă, indirectă, socratică sau sofistică (cînd cineva simulează neștiința printr-o falsă autoironie pentru a dezvălui ignoranța adversarului său).

În ceea ce privește raporturile ironiei cu celelalte figuri semantice, în toate formele vorbirii indirecte, aluzive sau figurate, avem a face cu un joc ispititor și plin de voluptate: *jocul cu realitatea*. Judecata ludică și jocul de idei transpar cel mai bine în ironii. Dacă în simbol realul și imaginarul sînt contopite, în metaforă încă confuz amestecate, în ironie ele nu sînt numai deosebite, dar și contrastante, și tot farmecul ironiei provine tocmai din conștiința opoziției lor.

H. Bergson spunea că ironia și umorul sînt nu numai modalități ale raporturilor dintre real și ideal, ci și categorii etice, căci fac să intervină noțiunea prin excelență morală de „ceea ce ar trebui să fie", opusă lui „ce este". Într-adevăr, observă Bergson, ironia înseamnă *a spune ceea ce ar trebui să fie* avînd aerul de a crede că tocmai așa și este, iar umorul e oarecum contrariul, căci consistă din *a spune ceea ce este* avînd aerul de a crede că tocmai așa ar trebui să fie[81].

S-a spus despre umor că este forma cea mai simplă a comicului. Umorul are ca sursă etică un contrast între ideal și real, între aspirație și posibilitate, fiind o categorie complexă, etică, psihologică și estetică. Ironia este simularea unei contradicții (fictive) între expresie și sens, deci face apel mai ales la instrumente lingvistice, la

81 H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, 1912.

Scanned with OKEN Scanner

semnificat și semnificant. Ironia și umorul sînt, tot după Bergson, formele cele mai înalte ale comicului de limbaj.

Ironia își subsumează ca varietăți formale antifraza și eufemismul.

Antifraza (de la gr. *anti* — împotriva și *phrasis* — frază, expresie, în fr. *contrevérité*) este un mod de exprimare care constă în întrebuințarea unui cuvînt, a unei locuțiuni, a unui enunț într-un sens contrar adevăratei sale semnificații. Antifraza nu există astăzi ca figură de sine stătătoare, ci numai contopită cu o ironie, un eufemism sau o litotă. Se spune astfel unui *slăbănog* — *leule*! (antifrază ironică), *Pontus Euxinus* („mare ospitalieră") — Mării Negre (antifrază eufemistică) sau *urîto*! în loc de *frumoaso*! (antiteză litotică).

Eufemismul (de la gr. *euphemismos* — elogiu, laudă, zicere de bun augur) este o figură constînd în îndulcirea, prin substituire sau perifrază, a expresiei unei idei pe care respectul față de noi înșine și față de alții ne împiedică, adesea, s-o numim cu adevăratul ei nume. Eufemismul și litota, ca rezultat al unei aprecieri atenuate despre un obiect sau sentiment, ascund, spre deosebire de ironie, o judecată de valoare pozitivă. De cele mai multe ori, eufemismul substituie expresia unui lucru neplăcut printr-o imagine plăcută, un cuvînt sau o expresie care ar putea părea impudică, nume superstițioase sau a căror pronunțare ar putea pricinui răul. Se spune, astfel, „vîrstă cuvioasă" în loc de *înaintată*, „atestatul vremii" în loc de *zbîrcituri*, „adormirea lui..." în loc de *moartea lui...*, „Ielele", „Dînsele", „Frumoasele", „Naiba", „Ucigă-l crucea", „Ucigă-l toaca", „Cel cu coadă și cu coarne" pentru a numi spirite ale răului.

Scanned with OKEN Scanner

La capătul acestor însemnări despre unele noțiuni și fenomene stilistice, nutrim speranța că tînărul cititor va fi mai avizat asupra procedeelor rostirii frumoase, va cunoaște și va stăpîni mai bine funcționarea instrumentelor de cizelare a cuvintelor în scopuri expresive.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Am notat în continuare numai acele lucrări (articole, reviste, cărți) care se referă în mod special la noțiunile de stilistică cuprinse în acestă carte.

Al. Andriescu, *Stil și limbaj*, Iași, Junimea, 1977.

R. Barthes, *L'ancienne rhétorique*, în *Communications*, 16, 1970, p. 172–229.

D. Bejan, *Structura refrenului în poezia lui N. Labiș*, în *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai"*, 18, 1, 1973, p. 31–38.

O. Berca, *Poetici românești*, Timișoara, Editura Facla, 1976.

H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, 1912.

D. Bogdan-Dascălu, *Critica — limbaj secund*, Timișoara, Editura Facla, 1981.

M. Borcilă, *Despre lexicul poeziei lui L. Blaga*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. II, 1972, p. 95–124.

Danièle Bouverat, *Comparaison et métaphore*, în *Le français moderne*, XXXVII, 1969, nr. 2–3–4.

Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metafore în folclor*, în *Studii de poetică și stilistică*, 1966.

Gh. Bulgăr, *Comparația la Eminescu*, în *Limbă și literatură*, VI, 1962.

Gh. Chivu, *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, în *Limba română*, nr. 3, 1973; *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. III, 1973; *Comparația în opera scriitorilor romantici români*, în *Limba română*, nr. 4, 1974.

Jean Cohen, *Théorie de la figure*, în *Communications*, 16, 1970, p. 3–25; *La comparaison poétique: essai de sistématique*,

Scanned with OKEN Scanner

în *Langages*, 12, 1968, p. 43–51.

Antonia Constantinescu, *Comparația și metafora în perspectivă modernă*, în *Studii de literatură universală*, 18, 1974, p. 35–41.

Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, București, Editura Minerva, 1973.

C. Cruceru, *Comparația*, în *Limbă și literatură*, I, 1977.

Paula Diaconescu, *Repetiția, procedeu artistic în opera lui Eminescu*, în *Limbă și literatură*, vol. III, 1957, p. 27–48; *Epitetul în poezia modernă*, I, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1972, 23, 2, p. 136–146; II, *ibidem*, 23, 3, p. 247–270; *Structura stilistică a limbii. Stilurile funcționale ale limbii române literare moderne*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1974, 25, 3, p. 229–242.

Lubomir Dolezel, *Perspektivy structurální analyzy literárniho dila*, în *Struktura a smysl literárniho dila*, Praha, 1966.

Josef Dubsky, *Josef Vachec. Dictionnaire de linguistique de l'École de Prague* , Utrecht, Anvers, 1960.

I. Funeriu, *Versificația românească*, Timișoara, Editura Facla, 1980.

Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, în *Communications*, 16, 1970, p. 158–171; *Figuri*, București, Editura Univers, 1978.

Sanda Golopenția-Eretescu, *Grammaire de la parodie*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 6, 1969, p. 167–181.

Michel le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonimie*, Paris, Larousse, 1973.

G. W. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, 1966, p. 70–74.

Scanned with OKEN Scanner

Albert Henry, *Métonimie et métaphore*, Paris, 1971.

Louis Hjelmslev, *Prolegomene la o teorie a limbii*, Bucureşti, Centrul de Cercetări Fonetice şi Dialectale, 1967.

K. Horálek, *Les fonctions de la langue et de la parole*, în *Travaux linguistiques de Prague*; 1, *L'École de Prague d'aujourd'hui*, Praga, 1964.

Liliana Ionescu, *Observations sémantiques sur la métaphore dans „Poemele luminii" de L. Blaga*, în *Revue roumaine de linguistique*, 13, 5, 1968, p. 437–447; *Cîteva puncte de vedere în aplicarea gramaticilor generative în cercetarea stilistică*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, 23, 6, 1972, p. 627–635.

Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964.

Mihaela Mancaş, *Ritmul prozei lui D. Anghel. Analiză stilistică*, în *Studii de poetică şi stilistică*, 1966, p. 234–250; *La structure sémantique de la métaphore poétique*, în *Revue roumaine de linguistique*, 15, 4, 1970, p. 317–334; *Sur la métonimie et la métaphore*, în *Revue roumaine de linguistique*, 18, 5, 1973, p. 438–443; *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983; *La sémantique du symbole poétique*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 4, 1984.

André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970.

J. Molino, *Métaphores, modèles et analogie dans les sciences*, în *Langage*, 12, 54, 1979, p. 83–102.

H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961.

Mihai Nasta, *Quelques réflexions sur de termes de la poétiques*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, 3, 1961, p. 317–336; *Teoria limbajului, stilistica şi procesul analitic*, în *Poetică şi stilistică.*

Scanned with OKEN Scanner

Orientări moderne, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971.

N. Roşianu, *Stereotipia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Nicolas Ruwet, *Synecdoques et métonimies*, în *Poétique*, 23, 1975, p. 371–388.

Elena Slave, *Expresivitatea metaforei lingvistice*, în *Limba română*, 15, 4, 1966, p. 329–338; *Structura sintagmatică a expresiilor figurate*, în *Limbă şi literatură*, XI, 1966.

Theun A. Van Dijk, *Essais de sémiotique poétique*, Paris; Larousse, 1972.

Tzvetan Todorov, *Synecdoques*, în *Communications*, 16, 1970, p. 26–35; *Les études du style*, în *Poétique*, 2, 1970.

G. I. Tohăneanu, *Sinonimia şi polisemia metaforică*, în *Limba română*, XIII, 5, 1964, p. 489 - 499; *Studii de stilistică eminesciană*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1965; *Prestigiul stilistic al rimei*, în *Studii de limbă literară şi filologie* vol. II, p. 208–240.

Mihai Zamfir, *Unele observaţii privind sintaxa poetică a lui Alecsandri*, în *Studii de poetică şi stilistică*, 1966, p. 223–226.

Scanned with OKEN Scanner

NOŢIUNI DE COMPOZIŢIE

Scanned with OKEN Scanner

I. DEFINIȚIA, OBIECTIVELE ȘI TIPURILE DE COMPUNERI PRACTICATE ÎN ȘCOALĂ

Vreme îndelungată, *compunere, compoziție* sau *compozițiune* (într-o fază mai veche) s-au folosit cu același înțeles, funcționînd ca sinonime, deși se aplicau unor realități deosebite. Azi termenii s-ar părea că s-au specializat. *Compunerea* este o lucrare, de cele mai multe ori școlară, pe o temă dată, în timp ce *compoziția* e modul de organizare internă, de structurare a unei lucrări.

Nu este exclusă, pînă la specializarea lor definitivă, nici întrebuințarea ca sinonime a celor doi termeni. *Dicționarul explicativ al limbii române* păstrează, finalmente, identitatea lor semantică aproape deplină: *Compunere, compuneri,* s.f. „1. Acțiunea *de a se compune* și rezultatul ei; alcătuire, îmbinare. 2. (Concr.) Bucată literară sau muzicală; compoziție. 3. (Concr.) Lucrare școlară asupra unei teme" (p. 179). În dreptul cuvîntului *compoziție* citim: „1.Totalitatea elementelor care alcătuiesc o unitate; structură, compunere, alcătuire. 2. Operă, bucată, compunere artistică, în special muzicală. Studiul regulilor de compunere a unei bucăți muzicale; totalitatea cunoștințelor muzicale care permite compozitorului să se exprime într-o formă artistică... 5.Exercițiu școlar constînd în dezvoltarea în scris a unei teme cu caracter literar date de profesor, compunere" (p. 178).

În sens restrîns, compunerea numește numai acțiunea de a compune și rezultatul ei, în timp ce compoziția ne apare ca o calitate interioară a acțiunii de a compune, felul, modul de

DONAȚIE DE
Liga Studenților (LS IAȘI)
www.ligastudentilor.net

Scanned with OKEN Scanner

organizare a unei compuneri. Se vorbeşte astfel despre compoziţie în literatură sau muzică, înţelegîndu-se prin aceasta, în sens restrictiv, un ansamblu de reguli sau norme după care se alcătuieşte o operă literară sau muzicală, arta, ştiinţa sau tehnica de a compune. Desigur, operele de artă nu se nasc din reguli sau reţete generale, dar nu-i mai puţin adevărat că aceste reguli pot fi cunoscute pe cale inductivă din experienţele artistice individuale, astfel încît imitarea modelelor şi achiziţia unor reguli sau principii de comunicare între oameni pot constitui un mijloc eficace de educaţie şi instruire la orele de compunere. Într-un articol din 1906, cu fine observaţii de psihologie a creaţiei, G.Ibrăileanu aprecia compoziţia în literatură ca fiind „cea mai «calificată» muncă omenească, împreună cu cea a savantului şi a filozofului" [82].

Vom defini compunerea, ca ipoteză de lucru, orice comunicare scrisă despre un subiect, elaborată după reguli sau norme deprinse în şcoală şi statornicite în practica socială. Reţinem de aici primele aspecte mai importante ale compunerilor: înfăţişarea lor scrisă şi un anumit grad de convenţionalitate, manifestat în caracterul normat, ca rezultat a unei îndelungi experienţe sociale şi culturale. După cîteva reguli sau norme generale putem elabora în situaţii şi momente diferite o varietate infinită de compuneri individuale.

Trăsături importante ale compunerilor rezultă din deosebirile naturale care există între exprimarea scrisă, proprie compunerilor, şi exprimarea orală. Exprimarea

---

82 G. Ibrăileanu, *„Compoziţia" în literatură*, în *Studii literare*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. 49 - 53.

Scanned with OKEN Scanner

orală este spontană, simplă și nu de puține ori neglijentă. În situații de vorbire obișnuită nu se manifestă interes deosebit față de corectitudinea gramaticală, propozițiile sînt simple, eliptice, întregite de frecvente cuvinte deictice, gesturi sau mimică. Exprimarea scrisă este elaborată, precedată adesea de un plan, care asigură ordine, claritate și înlănțuirea logică a ideilor. Vocabularul este selectat, bogat și nuanțat, structura sintactică mai complexă, fără evitarea părților secundare de propoziție sau a propozițiilor subordonate. Exprimarea scrisă este marcată de preocuparea față de respectarea regulilor gramaticale, ortografice și de punctuație, de dorința de exprimare frumoasă.

Compunerile școlare sînt o parte integrantă a studiului limbii și literaturii române ca obiect fundamental de învățămînt. Ele valorifică cunoștințele acumulate la limba și literatura română și la alte discipline, creînd largi posibilități de afirmare creatoare a disponibilităților intelectuale și afective individuale. Dezvoltarea capacităților de exprimare orală și scrisă a elevilor se realizează pe frontul comun de activitate a tuturor cadrelor didactice, nu numai a profesorului de limba și literatura română, fiindcă mînuirea corectă și ușoară a limbii materne asigură succesul la toate disciplinele de învățămînt.

Obiectivele generale ale activităților de compunere, comune cu cele ale limbii și literaturii române, sînt prevăzute în programa școlară, întocmită în consens cu cerințele socio-culturale ale dezvoltării și modernizării învățămîntului românesc în perioada actuală. Obiectivele pedagogice specifice lecțiilor de compunere sînt detaliate pe clase,

Scanned with OKEN Scanner

cicluri și trepte de învățământ. La încheierea ciclurilor gimnazial și liceal elevii trebuie să cunoască:

- ce este o compunere;
- cum se alcătuiește o compunere;
- părțile unei compuneri: introducere, cuprins, încheiere;
- etapele de elaborare: alegerea temei, documentarea, căutarea ideilor sau invențiunea, dispoziționea, elocuțiunea, stilizarea;
- cum se alcătuiește un plan simplu;
- compuneri pe baza unui plan simplu; transformarea planului simplu în plan dezvoltat și invers, a planului dezvoltat în plan simplu;
- tipurile de compuneri practicate în școală;
- să elaboreze compuneri literare sau în alte stiluri funcționale;
- să alcătuiască rezumate după opere literare sau științifice;
- să caracterizeze diferite personaje;
- să facă descrieri de fenomene ale naturii, de peisaje, anotimpuri, obiecte, plante, animale, așezări etc.;
- să alcătuiască comentarii după opere literare;
- să efectueze analize literare;
- să alcătuiască compuneri libere după ilustrații, imagini, tablouri, proverbe, aforisme, după un titlu dat, pornind de la un text sau de la mai multe texte, de la o întîmplare din viață, la alegere;
- să redacteze compuneri cu destinație specială, compuneri-corespondență și compuneri oficiale.

În cadrul orelor de compuneri se cer și se valorifică cunoștințe speciale de lingvistică, stilistică și teoria literaturii. În afara cunoștințelor de compoziție propriu-zisă (definiția

Scanned with OKEN Scanner

compunerii, conținutul, structura, etapele de elaborare, reguli, norme, cerințe) elevii trebuie să știe:

- să identifice mijloacele de îmbogățire a vocabularului;
- să înțeleagă din context sensurile proprii și figurate ale cuvintelor;
- să cunoască mijloacele expresive ale limbii, cu deosebire figurile de stil;
- să identifice stilurile funcționale ale limbii: beletristic, cotidian-practic, oratoric, epistolar, publicistic, științific, administrativ;
- să identifice și să respecte calitățile generale ale stilului: corectitudinea, claritatea, precizia, proprietatea;
- să cunoască și să utilizeze corect noțiunile de teorie a literaturii care pot apărea la unele compuneri, cu deosebire la compunerile după texte literare: operă literară, temă, idee, motiv, personaj, compoziție, organizarea subiectului (expozițiune, conflict, intrigă, desfășurarea acțiunii, punct culminant, deznodământ), moduri de expunere literară (narațiune, descriere, dialog, portretizare), genuri și specii literare, curente literare etc.

Obiectivele cognitive specifice exercițiilor de compunere realizează implicit valoroase obiective afective. Aproape că nu există oră de compunere care să nu vizeze anumite obiective afective sau ceea ce didactica mai veche numea scopuri educative. Cele mai importante finalități afective corelate cu obiectivele cognitive specifice care se realizează prin orele de compunere sînt:

- aprofundarea unui tezaur de valori prin receptarea corectă a operei, conceptualizarea emoțiilor, reacția pozitivă și aprecierea valorilor estetice, etice, cognitive;
- dezvoltarea gîndirii creatoare și a imaginației;

Scanned with OKEN Scanner

- formarea gîndirii logice, ordonate;
- dezvoltarea simțului estetic și a gustului pentru frumos;
- stimularea fanteziei, inventivității și a curajului în abordarea personală a unor teme date sau la alegere.

Metodicile mai noi recomandă ca, în domeniul afectiv, prin toate activitățile desfășurate, la obiectul limba română, inclusiv la orele de compunere, în ciclul liceal, elevii trebuie să fie determinați:

- să selecteze expresii, imagini, fragmente, momente, personaje care le-au plăcut mai mult din operele literare citite în clasă sau în mod independent;
- să realizeze creații originale în versuri sau în proză, pornindu-se de la modelul unor opere studiate;
- să se conformeze modelului oferit de un personaj literar pozitiv;
- să aleagă alternativa convenabilă a unei situații dilematice dintr-o operă literară cu final deschis;
- să-și definească un sistem de criterii proprii, superioare, de apreciere a unor realități etico-estetice;
- să evite și să dezaprobe extravagențele și excesele în ținută, în vorbire și în comportament;
- să se integreze într-un univers superior de gîndire și comportament social, în conformitate cu cerințele progresului social și cultural;
- să transfere frumosul receptat prin operele literare în viața de toate zilele, în muncă și în comportare[83].

Obiectivele operaționale din domeniul cognitiv și afectiv se stabilesc în termeni de comportament observabil și

---

83 *Metodica predării limbii și literaturii române în liceu. Instruire și educare,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p. 61 - 62.

Scanned with OKEN Scanner

măsurabil pentru fiecare lecție sau grup de lecție în parte.

Încercările de a delimita și descrie un domeniu propriu compunerilor ca activitate școlară s-au soldat aproape fără excepție cu invadarea teritoriilor învecinate ale stilisticii și teoriei literaturii. Eroarea generală a unor lucrări de compoziție (articole, cursuri, cărți, metodici) este că identifică compunerile școlare cu compoziția operei literare. Compoziția operei literare oferă cu adevărat cel mai bun model de compunere. Compunerile practicate în școală sînt un exercițiu de dezvoltare a vorbirii în procesul dirijat de instrucție și educație prin limba și literatura română, pe cînd compoziția operei literare este un mod de organizare a operei, o realitate estetică sau un model a cărui imitație prin frecvență și repetiție concură la realizarea unor lucrări de o anumită valoare. Compunerile școlare împrumută din compoziția literară reguli și norme ale exprimării corecte, frumoase, artistice. Compunerile școlare și compoziția operei literare sînt deci, în sens restrîns, realități distincte care trebuie tratate ca atare.

Autorul unei cărți didactice, *Noțiuni de compoziție și stil*, pornind de la ideea de „a pune la îndemîna elevilor și eventual a profesorilor" un manual auxiliar pentru activitățile de compuneri, tratează, de fapt, în exclusivitate compoziția operei literare și cîteva noțiuni de stil și versificație[84]. *Dicționarul de terminologie poetică*[85], întocmit de Gh. Ghiță și F. Fierăscu pentru uzul elevilor, la capitolul *Compoziție,* prezintă, de asemenea, numai

84 Ion Covrig-Nonea, *Noțiuni de compoziție și stil*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970.

85 Gh. Ghiță, C.Fierăscu, *Dicționar de terminologie poetică*, București, Editura I. Creangă, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

noțiuni de teorie literară și de organizare estetică a operei literare. Pînă în prezent, în literatura noastră de specialitate o singură lucrare, a lui Constantin Parfene, *Compozițiile în școală*, prezintă în mod unitar și sintetic problematica generală a compunerilor ca activitate școlară[86]. Cartea profesorului ieșean, bine documentată, la obiect, scrisă într-un stil elevat, convingător, tratează aproape toate aspectele metodice, teoretice și practice ale exercițiilor de compunere: implicații didactice de ordin general, definirea, importanța, scopul și locul compunerilor în școală, tehnica elaborării compunerilor, tipurile de compuneri practicate în școală, metodologia lecțiilor de compunere, evaluarea compunerilor. Altă contribuție este consacrată în exclusivitate compunerilor-corespondență și cu destinație oficială[87].

Majoritatea specialiștilor, lingviști, pedagogi, metodicieni clasifică compunerile:

(a) după *agentul* lor sau gradul de participare a elevilor în: *colective* (cînd planul și redactarea se efectuează cu contribuția tuturor elevilor clasei); *semicolective* (cînd planul se elaborează în colectiv și redactarea se face individual); *individuale* (cînd atît planul, cît și redactarea se realizează individual);

(b) după *conținut* sau materialul pe baza căruia se face compunerea: *compuneri libere*; *compuneri după texte literare*; *compuneri cu destinație specială*.

Compunerile libere au un grad mai mare sau mai redus de originalitate, după cum pornesc de la o ilustrație, imagine,

86 Constantin Parfene, *Compozițiile în școală*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

87 Vasile Teodorescu, *Compunerile-corespondență și cu destinație oficială*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

tablou, se fac pe o temă dată sau pornindu-se de la un proverb, un aforism, un text sau mai multe texte, reproduc o întîmplare din viața personală ori se alcătuiesc pe o temă aleasă.

Tematic, varietatea compunerilor libere practicate în școală se poate reduce la cîteva tipuri generale cu o metodologie de elaborare asemănătoare:

- compuneri după ilustrații, imagini, tablouri;
- compuneri pe baza unui vocabular dat;
- comentarea unor maxime, proverbe, zicători;
- compunerea pornind de la un text sau mai multe texte;
- comentarea unor spectacole, competiții, emisiuni de radio sau TV;
- descrierea unor obiecte (lucruri sau ființe), fenomene naturale, sociale sau psihologice;
- compuneri libere creatoare.

Într-o carte meritorie, izvorîtă dintr-un experiment școlar, Ecaterina Georgescu propune un repertoar bogat de titluri de compuneri după explicații și de îndrumări referitoare la compuneri libere creatoare grupate pe teme patriotice, morale, consacrate muncii, științei, tehnicii etc.[88].

Cele mai obișnuite compuneri după texte literare practicate în școală sînt *rezumatul*, *comentariul literar*, *analiza literară*, *caracterizările de personaje*, *sinteza*, *paralela*, *recenzia*.

Compunerile de utilitate socială, care se învață în școală, se împart în *compuneri-corespondență*: *scrisoarea*, *telegrama*, *biletul*, *cartea de vizită*, *cartea poștală*, *cartea poștală ilustrată* și *compuneri cu destinație oficială*: *cererea*, *autobiografia*, *declarația*, *referatul*, *procesul-verbal* etc.

---

88 Ecaterina Georgescu, *Joc al fanteziei și inteligenței*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

(c) după *forma* sau *modul de expunere* compunerile sînt: *narative*; *descriptive*; *în proză sau în versuri*.

Forma sau modul de expunere se impune oarecum de la sine, în funcție de subiectul tratat. Elevilor cu talent literar, înzestrați cu simțul armoniei și proporțiilor, li se poate cere alcătuirea unor compuneri în versuri pentru a exersa cunoștințele de prozodie, metrică și de versificație și pentru a-și încerca posibilitățile de creație poetică.

Scanned with OKEN Scanner

II. STRUCTURA ȘI ETAPELE DE ELABORARE A UNEI COMPUNERI

Încă din clasa a V-a elevii învață că o compunere trebuie să aibă trei părți: *introducere*, *cuprins* și *încheiere*. Orice lucru bine conceput și realizat are un început, un conținut și un sfîrșit.

În *introducere*, de exemplu, se prezintă, de obicei, locul și timpul în care se petrec faptele narate, personajele principale, motivele mai importante care justifică alegerea și tratarea subiectului. Compunerile descriptive pot indica împrejurarea sau mediul în care se situează obiectul sau fenomenul descris, specificul lor în cadrul fenomenelor asemănătoare, trăsăturile esențiale etc. Începutul compunerii urmărește de regulă captarea atenției și interesului cititorului față de cele relatate.

Cuprinsul constituie elementul cel mai important al unei compuneri. Dezvoltarea subiectului, indiferent că este vorba de nararea unei întîmplări sau de descrierea unui lucru, a unei ființe, a unui fenomen natural, social sau psihologic, se face după anumite reguli de organizare a conținutului într-o ordine logică, gradată, atrăgătoare.

Încheierea, de obicei scurtă, soluționează problemele tratate în cuprins sau exprimă atitudinea și concluziile autorului față de tematica abordată.

Structura compunerilor respectă în general modul de organizare a discursului antic, specia cea mai obișnuită a genului oratoric. Vechile canoane retorice impuneau discursului o structură fixă, cele șase părți tradiționale ale

Scanned with OKEN Scanner

discursului fiind: *exordiul* (introducerea), *naraţiunea*, *diviziunea*, *probarea* (confirmarea, argumentarea celor susţinute), *respingerea* sau negarea argumentelor adversarului, *peroraţia*. Retorica, adică ştiinţa de a vorbi bine, adecvat şi convingător, îşi organiza materia în funcţie de elementele componente ale discursului. Într-o scriere de tinereţe, concepută ca un tratat complet de retorică, din care nu a realizat decît prima parte (*De inventione*), Cicero arăta că părţile retoricii sînt: *invenţiunea*, *dispoziţiunea* sau *diviziunea*, *elocuţiunea*, *memorizarea*, *acţiunea* (debitul, gestica, mimica)[89]. Compunerile obişnuite, făcute după reguli ale vechii elocinţe, nu sînt supuse tuturor acestor cerinţe (de pildă, memorizarea obligatorie şi gestica). Putem admite că o compunere bine închegată, care să corespundă unor exigenţe moderne, capabilă să stîrnească interesul şi să emoţioneze, trebuie să parcurgă următoarele etape mai importante: *stabilirea temei*, *documentarea* (strîngerea materialului) şi *căutarea ideilor* (ceea ce retorica antică numea *invenţiune*), *dispoziţiunea* şi *diviziunea*, adică alcătuirea planului şi dozarea proporţională a părţilor, *elocuţiunea*, *stilizarea*, *recitirea* şi *corectarea*.

Tematica obligatorie a orelor de compunere este fixată de programele şcolare şi e cuprinsă în manuale în conformitate cu obiectivele generale de instrucţie şi educaţie la limba şi literatura română. Aceasta nu exclude posibilitatea elaborării de compuneri libere creatoare.

După ce tema a fost aleasă, înainte de redactarea propriu-zisă, se fac cîteva activităţi preliminare, dintre care

---

89 Cicero, *Despre invenţiune*, în *Opere alese*, I, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

cele mai importante sînt documentarea, strîngerea materialului, căutarea ideilor. Documentarea globală are un caracter permanent şi se bazează pe cunoştinţele acumulate la toate disciplinele de învăţămînt; cea specială este impusă de subiectul fiecărei compuneri în parte. Documentarea rapidă şi esenţială într-o temă dată se face cu ajutorul dicţionarelor, enciclopediilor şi altor lucrări de referinţă, scrieri ale scriitorilor cuprinşi în programă, lucrări de critică şi istorie literară, fişe bibliografice şi de extras etc.

Invenţiunea ocupă un loc important în compunerile libere creatoare, care solicită intens însuşiri psihice şi intelective superioare: inventivitate, fantezie, imaginaţie creatoare.

Dispoziţiunea şi *diviziunea* înseamnă alcătuirea planului şi dispunerea logică şi ordonată a ideilor. Planul simplu notează ideile principale, planul dezvoltat adaugă şi amănunte semnificative. Alcătuirea planului vizează două aspecte succesive: dispunerea părţilor mari, ordonarea şi echilibrul lor şi dispunerea părţilor subordonate. O idee dintr-un plan simplu sau dezvoltat poate fi notată sub forma unei întrebări (o propoziţie interogativă), sub forma unui titlu sau sub forma unei simple comunicări (o propoziţie). Dispoziţiunea are o importanţă deosebită în dezvoltarea intelectuală a elevilor. Organizarea compunerii îi învaţă să-şi ordoneze gîndirea, să treacă uşor de la o idee la alta, să formuleze judecăţi şi să-şi stăpînească impresiile.

Momentul cel mai important al unei compuneri este *elocuţiunea*, dezvoltarea în scris a ideilor din plan sau redactarea. Etimologic, termenul provine de la verbul latin *eloquor* — a spune, a vorbi cu artă. Faţă de vorbirea obişnuită, simplă, lipsită de relief, compunerile se fac după reguli sau norme ale exprimării alese.

Scanned with OKEN Scanner

Ansamblul regulilor de compoziție se va degaja din cuprinsul întregii lucrări. Redactarea propriu-zisă, ca element hotărîtor al unei compuneri, trebuie să respecte cîteva cerințe:

- așezarea funcțională și estetică a textului în pagină (titlu, alineate etc.);
- grafie lizibilă, frumoasă, fără ștersături sau prescurtări;
- respectarea corectitudinii gramaticale;
- respectarea normelor ortografice și de punctuație;
- folosirea unui vocabular adecvat;
- adaptarea stilului la subiectul tratat;
- respectarea calităților generale și particulare ale stilului: corectitudine, claritate, precizie, concizie, proprietate, naturalețe, simplitate;
- stilizarea.

Făcute după reguli și cerințe generale, compunerile se *individualizează* în procesul de elaborare prin *stilizare*. Oamenii pot gîndi la fel, bine sau simplu, dar se exprimă diferit. Există, pe de o parte, o deosebire între modul comun de a gîndi și modul individual de a se exprima, pe de altă parte între modul individual de a gîndi și modul de a exprima propria gîndire. De obicei, cine gîndește bine se exprimă ușor și corect. Unii se exprimă mai bine în scris, alții au o mai mare facilitate în exprimarea orală. Întreaga deosebire dintre oameni este dată de felul particular în care își exprimă conținutul gîndirii, cu alte cuvinte de ceea ca se numește *stil individual*.

Înțelegem prin stil modul propriu de exprimare a unei persoane pentru anumite scopuri ale comunicării. După o expresie celebră a naturalistului francez Buffon, „stilul este omul însuși" (*Le style c'est l'homme même*). Stilizarea se realizează și prin folosirea în scopuri expresive, cu artă, a limbii.

Scanned with OKEN Scanner

Mijloacele expresive ale limbajului nu se limitează, cum greșit se mai crede încă, numai la figurile de stil, despre care am vorbit în prima parte a acestei lucrări. Un rol important în organizarea individuală a exprimării îl au *selecția* riguroasă și *combinarea* potrivită a cuvintelor, două surse inepuizabile ale limbajului poetic. Dionis din Halicarnas, în tratatul său *Despre potrivirea cuvintelor* ajunge la concluzia că patru sînt principalele mijloace prin care se poate realiza frumosul și desfătarea în exprimarea poetică: *eufonia* sau muzica sunetelor, *ritmul*, *varietatea*, incluzînd și mijloacele de împodobire a expresiei, și *convenienta*. Convenienta, potrivirea sau proprietatea termenilor, constituie una din cele mai complexe denumiri din teoria literară clasică. Acest concept cu implicații bogate înglobează majoritatea raporturilor dintre fond și formă, adecvarea formei la conținutul exprimat.

Greutatea alegerii cuvîntului care să exprime cu maximă proprietate adevărul a fost exprimată și de Eminescu în cunoscutele versuri din *Criticilor mei*:

„Ah, atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul:
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul?"

Nu știm să se fi scris încă un tratat special despre selecția cuvintelor. Orice lucrare lexicografică însă, un bun dicționar de sinonime, omonime, antonime sau paronime constituie implicit o sursă de selecție cu care operează gîndirea originală și nuanțată.

. Stilizarea încoronează activitatea de compunere, face eficient planul, dă prestigiu regulilor și originalitate lucrării. Prezența obligatorie într-o ordine prestabilită a momentelor

Scanned with OKEN Scanner

constitutive ale comparației: „tremurătoare", „taina nopții", „întunecata zare", „largi fiori", „sfînt mister", traduc într-o reprezentare plastică ebuliția interioară, vibrațiile și tremurul sufletului poetului în fața misterelor universului.

Ultimele două versuri: „căci eu iubesc / și flori și ochi și buze și morminte" constituie o justificare, exprimată printr-o subordonată cauzală, a modului de cunoaștere artistică, pentru care pledează autorul acestui poem-manifest. Poetul se aventurează într-o cunoaștere absolută a lumii, esențializează, se integrează și participă afectiv la ea, simpatetic, pentru a o trăi din interior prin revelații nemijlocit poetice.

Versul liber, asimetric, nerimat, emancipat de tiparele prozodiei clasice, limbajul poetic original, temele lirice tradiționale sau noi anunță programatic de la primul poem o estetică creatoare de noi valori poetice, relevă un poet cu o sensibilitate proaspătă, modernă, înzestrat cu o remarcabilă forță de mataforizare.

Scanned with OKEN Scanner

III. COMPUNERI DUPĂ TEXTE LITERARE

Modelul cel mai bun, idealul de perfecțiune spre care tind compunerile școlare sînt operele literare. Citind o operă literară elevii intră în legătură nu numai cu un fond bogat de idei și sentimente, ci și cu un mod de organizare și exprimare aleasă, superioară. Imitarea modelelor are urmări favorabile în procesul de instrucție și educație, dacă nu devine un exercițiu mecanic.

Compunerile după textele literare prevăzute de programa școlară și practicate în școală sînt *rezumatul*, *comentariul literar*, *analiza literară*, *caracterizările de personaje*, *paralela*, *sinteza*, *recenzia*.

Există despre compunerile după texte literare o bibliografie apreciabilă, dar multe lucrări tratează de fapt probleme de compoziție literară. Persistă încă o confuzie aproape generală, după cum am mai spus, între compunerile școlare și compoziția operei literare, între metodele de învățămînt și metodele de cercetare literară, iar cînd este vorba despre acestea din urmă, între comentariul literar și analiza literară. O contribuție meritorie în domeniu prezintă analiza literară alături de tehnologii didactice ca expunerea, conversația, problematizarea, învățarea prin descoperire, brainstormingul, exercițiile[90].

În predarea literaturii trebuie să facem deosebire între metodele de învățămînt care țin de pedagogie și metodele de investigație literară ce țin de știința literaturii sau estetica

90 C. Parfene, *Literatura în școală*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

literară. Metodele de cercetare specifice literaturii (sociologică, biografică, estetică, stilistică, structuralistă) sau cele împrumutate din științele pozitive (analiza, sinteza, comparația) se aplică alături de metodele de învățămînt (expunerea, conversația, lucrul cu cartea, instruirea prin problematizare, exercițiile etc.) în funcție de conținutul concret, de specificul artistic și de sarcinile instructiv-educative ale fiecărei lecții.

Rezumatul, comentariul literar, analiza literară, caracterizările de personaje, paralela, care se construiește pe o comparație, analiza, recenzia funcționează atît ca metode sau tehnici de cercetare a literaturii, cît și ca tipuri de învățare prin compuneri, a căror finalitate, pe lîngă dezvoltarea gîndirii, vorbirii, afectivității, constă în înțelegerea și explicarea literaturii. Ca tipuri de compunere, ele fac parte integrantă din studiul limbii și literaturii ca obiect de învățămînt. În calitatea lor de metode, aparțin criticii literare.

Forma cea mai simplă de compunere după un text literar este r e z u m a t u l. Elevii știu încă din clasele a IV-a și a V-a că rezumatul este reproducerea pe scurt și cît mai exactă a conținutului unei lucrări. Rezumatul unei lecturi literare urmează de regulă după citirea explicativă, metodă specifică de predare a literaturii la clasele mici, ale cărei etape obligatorii sînt bine statornicite în practica școlară: expunerea sau convorbirea pregătitoare, citirea model (expresivă), citirea pe fragmente, explicarea cuvintelor necunoscute, redarea pe scurt a conținutului fiecărui fragment în parte, formularea ideilor principale. Rezumatul se pretează mai ales la speciile genului epic și dramatic, teatru, proză, poezie narativă. Cînd textul rezumat este o lucrare de acest fel, dezvoltarea ideilor principale se face în ordine, fără detalii nesemnificative, într-o

Scanned with OKEN Scanner

formulare clară, corectă, concisă. Reproducerea conținutului unei lucrări nu înseamnă redarea ei fidelă, exactă. Rezumarea trebuie să asigure spațiu liber capacității individuale de a sesiza esențialul și posibilităților de exprimare proprii. Cuvintele rare sau ale căror sens nu e bine precizat vor fi înlocuite cu sinonime sau parafraze, propozițiile și frazele dificile vor fi evitate sau substituite prin construcții proprii. Pot fi păstrate cuvintele-cheie, unele expresii și imagini, construcții sintactice sau pasaje întregi, exemplare prin proprietatea sau frumusețea lor. Fragmentele citate în întregime se marchează cu ghilimele.

Rezumatul se situează la nivelul cel mai de jos al interpretării literare; de aceea unii cercetători se întreabă dacă el poate fi socotit ca metodă de investigație literară sau simplu exercițiu pregătitor în cadrul însușirii noțiunilor de compoziție literară[91].

Reproducînd un text, cititorul atent parcurge involuntar un itinerar de creație, re-creează opera prin mijloace proprii, efectuînd implicit un proces de cunoaștere. Operațiile următoare, comentariul, analiza, sinteza, comparația, evaluarea se edifică pe *cunoașterea* și *înțelegerea* textului literar reprodus prin rezumat. Critici literari celebri, ca G. Călinescu, de exemplu, aveau obiceiul rezumării textului ca premisă a unor considerații critice de mare finețe și erudiție.

Metodicile moderne recomandă ca modalități active de studiere a literaturii *comentariul literar*, *lectura explicată*, ca parte metodică componentă a comentariului literar, *analiza literară*, *sinteza*, *paralela* și altele. Nu există încă un consens unanim și nici o accepțiune unitară a conceptelor de comentariu literar și analiză literară. Nici în studiile de

91 C. Parfene, *Compozițiile în școală*, p. 223.

Scanned with OKEN Scanner

specialitate şi nici în şcoală termenii nu sînt încă bine precizaţi. În multe cazuri, comentariul literar este echivalat cu analiza literară[92]. Unele sugestii privind specificul comentariului literar propuse de catedre sau profesori de literatură română amestecă principii ale comentariului cu ale analizei literare[93]. Alţi cercetători introduc o distincţie între analiza literară şi comentariul literar, pe care îl identifică cu *analiza de text* sau cu ceea ce francezii numesc *explication de texte*[94].

Analiza literară, consideră Viorel Alecu, este deosebită de analiza textului literar, după cum aceasta se aplică unui text în versuri, proză sau teatru. Textul dobîndeşte aici o delimitare cantitativă greşită, ceea ce duce la afirmaţii eronate de felul acesta: „Analiza unei poezii lirice nu se poate efectua decît pe text, aşa cum rezultă şi din cele afirmate mai înainte, analiza literară confundîndu-se în acest caz cu analiza textului, în timp ce o operă epică şi mai ales una dramatică pot fi discutate şi fără a avea textul în faţă, numai pe baza unei atente lecturi anterioare"[95]. Analiza unui text poetic este concepută ca analiză

---

92 Vasile Poenaru, *Comentariul literar*, în *Limba română în şcoală*, Bucureşti, Societatea de Ştiinţe Filologice, 1980, p. 65 - 68; C. Pascu, *Comentariul textului literar în şcoală*, în *Limba şi literatura română în liceu, calitate şi eficienţă în predare şi învăţare*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1983, p. 282 - 286.

93 *Sugestii privind structura şi problematica unui comentariu literar*, în *Buletin de informare ştiinţifică pe anul 1985, Studii de limbă şi literatură în sprijinul profesorilor de liceu*, Societatea de Ştiinţe Filologice, 1985, p. 231-232.

94 Alexandru Tudorică, *Analiza de text: tradiţie şi inovaţie în perspectiva noilor direcţii critice*, în *Analiză şi interpretare*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1972; C. Parfene, *Literatura în şcoală*.

95 Viorel Alecu, *Studierea literaturii române în liceu*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1977, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

integral stilistică, în timp ce „analiza literară a unor nuvele sau romane se poate chiar lipsi de analiza stilistică" și se invocă ca argumente proza unor scriitori anticalofili ca Lev Tolstoi sau Camil Petrescu[96]. Nesocotirea valorilor stilistice pe temeiul că unele specii epice ca nuvela sau romanul nu le evidențiază totdeauna explicit este tot atît de greșită ca și reducerea poeziei la imagine sau stil și limitarea în consecință a analizei textului literar la analiza exclusiv stilistică.

O carte de interpretări moderne, apărută oarecum pe un teren gol, *Analize literare și stilistice* (1967) de S. Alexandrescu și I. Rotaru, orientează pentru multă vreme predarea și însușirea literaturii într-o direcție unilaterală, precumpănitor stilistică. Animați de dorința de a racorda literatura la noile metode științifice, autorii nu se pot elibera de puternica influență a structuralismului lingvistic, în vogă pe atunci. Pornind de la constatarea, fără îndoială justă, că materialul literaturii sînt cuvintele, opera literară este considerată un act de limbaj, iar descrierea ei se face într-o viziune și terminologie lingvistică pe straturi de expresie comune cu ale limbii (sonor, gramatical, semantic, imagistic). Este adevărat că literatura se servește de același material ca și limba și că întreaga structură a operei se exprimă în și prin limbaj, dar, după cum vom arăta mai departe, unitățile literaturii (teme, motive, subiecte, personaje) sînt altele și diferite de unitățile limbii, iar descrierea celor dintîi trebuie făcută în termeni specifici esteticii sau teoriei literaturii și nicidecum pe baza unor categorii proprii semanticii și gramaticii.

Numeroase contribuții la studierea literaturii în școală, valorificînd experiențe didactice și științifice individuale,

96 V. Alecu, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

privesc opera, din cele mai variate unghiuri și sisteme de lectură, apelează la un conglomerat de metode tradiționale ori moderne, fără să existe încă o atitudine metodologică unitară și nici o suficientă delimitare a modalităților de investigație literară[97].

În înțelesul impus de programa școlară, c o m e n t a r i u l l i t e r a r este o modalitate de studiere a literaturii în învățământul gimnazial și liceal, cu precădere în primele clase de liceu. Ca orice etichetă, termenul, utilizat în școală pentru a deosebi două modalități succesive de interpretare, comentariul și analiza literară, pare oarecum convențional, fiindcă, în principiu, nici o interpretare a literaturii nu exclude operația de comentare. A comenta înseamnă a interpreta, a explica o operă sau un aspect oarecare al operei literare.

Comentariul literar practicat în școală continuă în mod firesc metodele de lucru din clasele gimnaziale, în mod deosebit metoda citirii explicative. Înțelegem comentariul literar, în sens didactic, ca un nivel al interpretării literaturii în școală situat între rezumat, ca finalizare a citirii explicative, și analiza literară. Citirea explicativă nu trebuie confundată sau identificată cu *lectura explicată*, componentă metodică a comentariului literar. Citirea explicativă urmează cîteva etape obligatorii și se desfășoară pe orizontală pentru

---

97 Zaharia Macovei, Paul Magheru, Mihai Vînturache, *Analize literare pentru bacalaureat și admiterea în facultate*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973; *Sinteze de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1974; G. G. Ursu, Fl. Mihăescu, *Analize și interpretări literare*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975; *Teme din programa de bacalaureat la literatura română*, în *Radio-teleșcoală*, mai, 1975; *Sinteze de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

a cuprinde cît mai multe aspecte ale operei (expresiv, lexical, ideatic). Lectura explicată din cadrul comentariului sau a explicației de text coboară pe verticală, detaliază și aprofundează un aspect sau altul al operei.

Motive psiho-pedagogice temeinice ne obligă la aplicarea unor metode diferențiate de investigație literară pe diferite trepte de învățămînt. Conform teoriei dezvoltării în stadii a inteligenței la copii, elaborată de Jean Piaget, vîrsta de la 7 la 15-16 ani ar trece prin etapa gîndirii operatorii, care se constituie pe parcursul a două etape: stadiul gîndirii concret-operatorii (7-10 ani) și stadiul gîndirii logico-matematice (10-16 ani)[98]. Cercetarea literaturii, întregul instrumentar metodologic trebuie să țină seama de acest mod de dezvoltare a inteligenței la copii, de faptul că vîrsta școlară cuprinsă între 7 și 16 ani se caracterizează printr-un proces de tranziție de la gîndirea concret-operatorie la gîndirea abstractă, logico-matematică. Pe de altă parte, receptarea literaturii parcurge cîteva etape succesive, ale căror momente mai importante sînt: *cunoașterea*, *perceperea*, *înțelegerea*, *explicarea* și *interpretarea* valorilor estetice. Comentariul literar nu urmărește în primul rînd interpretarea sau formularea unor judecăți de valoare, ci dezvăluirea unei existențe a specificului acesteia, cunoașterea și înțelegerea literaturii. El se îndreaptă spre acele elemente a căror perceptibilitate este obligatorie pentru înțelegerea semnificațiilor generale ale operei.

Comentariul literar se efectuează diferențiat, ținîndu-se seama de particularitățile psihologice și de vîrstă, de nivelul de cultură și de cunoștințele elevilor. Pe treptele inferioare

98 J. Piaget, *Psihologia inteligenței*, București, Editura Științifică, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

de instrucție literară se urmărește în primul rînd sensibilizarea și dezvoltarea imaginației reproductive. Astfel, la clasele V - VI accentul cade pe dezvoltarea deprinderilor de citire, pe înțelegerea textului printr-o lectură adecvată. Comentariul textului la nivelul acestor clase se face în cadrul citirii explicative și este simplu, cu totul elementar. El urmărește mai ales receptarea corectă și reproducerea înțelesului celor citite, sublinierea unor idei principale ale conținutului operei, ale mesajului acesteia, vizează explicarea noțiunilor de teorie literară și de compoziție, reliefarea unor valori expresive ale limbajului artistic. În clasele VII - VIII, sarcinile explicative, întrebările și exercițiile se amplifică și sînt gradate ca dificultate, pregătindu-i pe elevi pentru înțelegerea mai largă și mai aprofundată a literaturii în liceu. Treptat, sarcinile comentariului sporesc, aparatul perceptiv se lărgește, punînd în acțiune și stimulînd facultăți psihice și intelectuale superioare.

Comentariul literar sau analiza de text, ceea ce francezii numesc „explication de texte", degajat de scheme și de șabloane, nu poate evita totuși cîteva etape sau faze generale consacrate de școală. Pe scurt, sintetizînd cîteva lucrări ale unor teoreticieni francezi, adepți ai metodei[99], un comentariu literar ar parcurge următoarele etape mai importante:

1. lectura atentă și integrală a textului;
2. informare sumară despre scriitor și operă, acolo unde nu se organizează lecții speciale despre viața și activitatea scriitorului;

99 G. Rudler, *L'explication française*, Paris, 1902; J. Bézard, *De la méthode littéraire*, Paris, 1926; M. Roustan, *Précis d'explication française*, Paris, 1911; H. Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes françaises*, München, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

3. delimitarea și localizarea textului în ansamblul operei sau în ansamblul creației autorului;

4. cercetarea structurii: relevarea ideii sau sentimentului dominant, studiul personajelor, sesizarea valorilor expresive ale limbii, explicarea sensului unor cuvinte, expresii, sintagme, a rolului unor elemente de prozodie, de sintaxă poetică; desprinderea mesajului artistic al operei;

5. concluzii: sinteza constatărilor făcute pe parcurs, sublinierea semnificațiilor generale ale textului literar și a mesajului artistic.

Comentariul literar practicat în școală urmărește ca fiecare absolvent al învățământului general și liceal, după care instrucția literară a unor elevi se încheie, să devină un cititor de literatură capabil să-și selecteze singur cărțile, să le înțeleagă și să le interpreteze după criterii ferme de apreciere, să dorească să se comporte sau să acționeze în conformitate cu idealurile de umanitate vehiculate de arta literară.

Analiza literară este o modalitate de studiere a literaturii superioară comentariului, pe care îl continuă în ultimele clase de liceu. La această vîrstă elevii sînt capabili să rezolve operații logice și probleme complicate, să observe structuri și să opereze cu noțiuni abstracte. Se apreciază că elevii de liceu sînt deja posesorii gîndirii logico-matematice care reprezintă un fel de „culme a posibilităților de cunoaștere umană”[100].

Ca demers critic, analiza este o modalitate superioară de interpretare a literaturii, care încorporează în sine procedee și

---

100 *Metodica predării limbii și literaturii române. Instruire și educare*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

mijloace din etapele inferioare de formație literară (citirea explicativă cu lecturi-model, lectura pe fragmente, explicarea cuvintelor neînțelese, stabilirea ideilor principale, repovestirea, comentariul literar, lectura explicată dirijată sau nedirijată, reflecțiile critice despre un aspect sau altul al operei etc.).

Analiza și sinteza, generalizarea și abstractizarea, inducția și deducția fac parte din grupa metodelor universal recunoscute de cercetarea pozitivă, științifică a realității. A analiza un lucru înseamnă a-l descompune în părțile sale componente pentru a-i cunoaște mai bine structura și funcționarea. În știința literaturii, analiza desemnează operația mentală de descompunere a operei în unități constitutive pentru a le examina conținutul, organizarea și funcționarea estetică. Analiza literară nu se reduce la o simplă disecție și nici nu se compară cu o analiză chimică, de exemplu, cum ar putea sugera denumirea. Operației de analiză îi urmează cu necesitate sinteza, într-un proces dialectic de separare și reunire mentală a elementelor unui tot organic. Analizînd o operă, refacem într-un anumit fel, etapă cu etapă, procesul de creație, descompunem și recompunem acea operă într-o viziune indestructibilă, unitară. Analiza literară dobîndește prin actul însuși de re-creare critică a operei o valoare de cunoaștere.

Analiza literară este complementară oricărui demers critic ce nu dorește să rămînă în sfera speculațiilor teoretice, abstracte. Într-o accepțiune largă, analiza se identifică cu critica literară în general. A analiza sau a face critica unei opere înseamnă a descrie, a emite judecăți de valoare corecte în legătură cu acea operă.

Față de comentariul literar, parțial, elementar, simplist, analiza literară tinde spre o decodare „totală", inclusiv a ambiguităților și obscurităților specifice textului literar. La

Scanned with OKEN Scanner

răspîntia atîtor drumuri care conduc spre operă, criticul cu vocația totalității trebuie să adopte o soluție eclectică, caracterizată printr-un amestec de metode. Fidelitatea față de o singură metodă ar îngusta semnificațiile generale, inepuizabile ale operei, ar lăsa cercetătorului un sentiment de frustrare intelectuală și emoțională.

Analizele literare de tip didactic sau compunerile după texte literare se fac de obicei după anumite modele, îndreptare sau scheme generale, pentru a cuprinde cît mai multe aspecte de formă și fond ale operei. Interpretarea literaturii trebuie să se supună în primul rînd unui model pedagogic al învățării, care este altceva decît modelul literaturii sau modelul de analiză literară. Modelul pedagogic al însușirii literaturii indică obiectivele cognitive și specifice disciplinei de învățămînt concretizate în capacități și rezultate ale procesului de învățămînt, cum sînt: cunoașterea, înțelegerea, explicarea, imitarea sau analiza, evaluarea operei literare. Analiza și sinteza, urmate de interpretarea valorilor se situează, după cum se vede, la un nivel superior al investigației literare.

Analiza literară propriu-zisă este precedată de operația de segmentare a operei în secvențe de discurs în vederea examinării separate a părților, a relațiilor dintre părți și a funcționării lor în ansamblul operei. Émile Benveniste a elaborat un model de analiză lingvistică pe niveluri de organizare a limbii. „O dată cu fraza – constată lingvistul francez – părăsim domeniul limbii ca sistem de semne și intrăm într-un alt univers, cel al limbii ca instrument de comunicare, a cărei expresie este discursul”[101]. Analiza literară

---

101 Émile Benveniste, *Les niveaux de l'analyse linguistique*, în *Problèmes de linguistique générale*, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

începe de acolo de unde s-a terminat analiza lingvistică, dincolo de domeniul frazei, și are ca obiect discursul (secvențe de enunțuri cu scop narativ, descriptiv, confesiv, expozitiv). Unitățile literaturii, altele decît ale limbii, construite din același material și cu aceeași finalitate, în speță comunicarea, sînt numite în teoria modernă a literaturii sau naratologie *motive*, *subiecte*, *personaje*, *episoade*, *acțiuni*. Sarcina analizei literare este să izoleze unitățile discursive, acele fragmente de discurs ce trimit la obiecte și episoade și să le descrie în termenii esteticii.

O analiză literară completă, model, care să respecte atît legitățile învățării, cît și pe cele ale creației și receptării estetice ar trece prin următoarele faze mai importante:

- contactul direct cu opera prin lectura atentă și integrală a textului;
- înțelegerea și familiarizarea cu conținutul textului;
- explicarea operei prin concepte ale esteticii literare;
- studiul aplicat al operei: cercetarea structurii, analiza elementelor de fond (idei, sentimente, teme, motive, personaje) și de formă (compoziția, moduri de expunere, mijloace artistice, tehnici narative și de configurare a personajelor, imagini, prozodie, metrică etc.), sinteza observațiilor făcute și integrarea într-un sistem de valori naționale și universale;
- încadrarea social-istorică a operei: surse, geneză, raporturile operei cu realitatea și cu biografia scriitorului;
- interpretarea valorilor și reliefarea semnificațiilor generale ale operei.

Schema relevată are, desigur, o valoare orientativă și se aplică *diferențiat* în funcție de specificul textului analizat, după cum e scris: în versuri sau în proză sau dacă aparține genului liric, epic sau dramatic ș.a. În ciuda diversității de

Scanned with OKEN Scanner

metode, procedee și mijloace, analiza literară urmează, deci, în linii generale, cîteva etape mai importante care cu greu ar putea fi evitate în practica școlară: scurte informații istorico-literare despre operă, tema, ideea, analiza personajelor, modul de exprimare artistică, dacă opera este în proză; gradația în starea sufletească sau conflict, cînd este vorba despre o creație dramatică; mijloace și procedee artistice, imagini poetice, elemente de versificație și stil (ritmul, rima, cezura, măsura) pentru poezie.

Însemnate valențe educative și instructive se realizează prin compuneri școlare care au ca temă caracterizări de personaje. Literatura, în mod deosebit cea narativă, se nutrește întîi de toate din acțiuni, fapte, întîmplări exemplare legate de personaje reprezentative pentru om și condiția umană. Importanța primordială a personajului derivă din specificitatea literaturii în reflectarea cu precădere a omului în relațiile sale cu natura și societatea. Literatura se inspiră din viață, iar aceasta este înainte de toate acțiune și trăire umană.

Orice prezență omenească în literatură capătă numele de personaj. Personajul literar este o creație a scriitorului, o modalitate specifică literaturii de a reflecta omul în relațiile cu natura și cu semenii săi. Idealurile scriitorului, experiența lui de viață, ideile, gîndurile și sentimentele sale se proiectează în personaje literare. Valoarea unei opere epice ar fi greu de definit dacă nu am vorbi despre personajele sale. Analiza literară își concentrează, de aceea, atenția cu prioritate asupra caracterizării de personaje. Cînd ne gîndim la opere din literatura română sau universală, ne vin adesea în minte, în primul rînd, personaje literare, datorită reliefului artistic și valorii lor exemplare. Istoria unei literaturi este,

Scanned with OKEN Scanner

într-un anume sens, istoria personajelor sale, deşi în spatele lor noi putem şi trebuie să descoperim psihologia scriitorului sau o psihologie de clasă, elemente de viaţă şi de istorie socială a timpului cînd au fost create. Deşi, uneori, sînt simple ficţiuni artistice, fără o identitate reală precisă, personajele literare ne farmecă prin adevărul pe care-l comunică, intră în existenţa noastră spirituală, ne identificăm cu ele sau le condamnăm în numele unor idealuri umane superioare.

Personajele literare au fost împărţite în clase sau categorii, după cele mai variate criterii: locul ocupat în structura operei, atenţia şi amploarea cu care sînt caracterizate de autor, semnificaţia etică etc. În funcţie de importanţa şi amploarea ce li se acordă în susţinerea acţiunii, personajele pot fi *principale*, *secundare* şi *episodice*, *individuale* sau *colective*. În raport de un ideal etic personajele se împart în *pozitive* şi *negative*. Complexitatea şi caracterul evolutiv al naturii umane exclud schematismul caracterologic şi categorisirea în personaje exclusiv bune, virtuoase şi exclusiv rele sau stigmatizate de viciu. Personajele mai pot fi *schematice*, *plate* sau *complexe*, cînd prezintă un cumul de trăsături caracteristice. Din punct de vedere al manifestărilor sufleteşti, se vorbeşte despre personaje *statice* sau neevolutive şi *dinamice*, în permanentă mişcare, evoluţie şi transformare.

Practica literară a consacrat cîteva procedee de caracterizare a personajelor, a căror cunoaştere poate fi de folos în interpretarea textului literar.

Consecvenţa şi logica expunerii metodice ne obligă ca înainte de prezentarea unor modele de interpretare literară, să mai spunem cîteva cuvinte despre *sinteză*, *paralelism* şi

Scanned with OKEN Scanner

recenzie, ca tipuri de compunere și de investigație literară. Ca modalități de învățare, ele se practică la niveluri superioare ale procesului de învățământ și de receptare estetică.

Problemele teoretice ale s i n t e z e i au fost prezentate în corelație directă cu analiza literară. Fără analiză nu există sinteză, iar în afara sintezei analiza și-ar pierde orice rațiune. Analizînd o operă, separînd-o în elementele sale componente și sintetizînd rezultatele desfășurăm un proces unitar de re-creare critică a operei, care este în esența lui un act de cunoaștere. Compunerile de sinteză se practică mai mult la lecțiile de recapitulare. Sinteza surprinde, pe baza unui material mai bogat, elementele esențiale, definitorii ale fenomenului tratat. Cele mai obișnuite sinteze literare se referă la o perioadă istorică sau un curent literar, la un aspect de conținut sau de formă al operei, teme, idei, sentimente, atitudini, tipuri de personaje, imagini, procedee artistice, moduri de expunere, valori estetice, etice și patriotice, mesajul artistic etc.

P a r a l e l a este o compunere în care se consemnează simultan asemănările sau deosebirile a două fenomene. Ea are la bază și se construiește întotdeauna pe o comparație. Domeniul paralelismelor este foarte larg. Se pot pune în paralelă teme, motive, personaje, viziuni, specii literare, tehnici compoziționale, stiluri, valori ale literaturii naționale și universală. Stabilirea relațiilor directe dintre diferite literaturi, a influențelor, paralelismelor, a diferențelor ține de literatura comparată. Aproape că nu există generație de elevi care să nu fi făcut la timpul ei o paralelă între pastelurile lui V. Alecsandri, Mihai Eminescu sau G. Coșbuc, între *Ion* al lui L. Rebreanu și *Morometii* de M. Preda, între *Hagi Tudose* și *Harpagon*.

Scanned with OKEN Scanner

Metodica predării limbii române în liceu oferă o listă bogată de teme pentru lecțiile de recapitulare, de la încheierea unei trepte de liceu și promovarea în treapta superioară (licee pedagogice și de filologie-istorie). Se propun de asemenea teme de sinteză, paralele, compuneri, bine cumpănite pentru lecțiile consacrate pregătirii examenului de bacalaureat[102]. *Limba română în școală*, supliment al revistei trimestriale pentru elevi *Limba și literatura română*, face o selecție utilă din subiectele date la proba de verificare pentru înscrierea în clasa a IX-a, propuse de unele inspectorate școlare[103].

R e c e n z i a este o prezentare pe scurt a conținutului unei lucrări științifice ori beletristice recent apărute, pentru a o impune atenției publicului cititor. La început se notează autorul, titlul cărții, anul apariției, editura, numărul de pagini, formatul și alte date ale aparatului critic: note, bibliografie, indice de materie, de autori. Se prezintă apoi structura generală a cărții, problematica abordată, situarea lucrării în cîmpul cercetării sau al creației artistice, momentele lucrării, elementele de noutate, originalitate. Opiniile recenzentului sînt exprimate în comentarii sumare și aprecieri critice ilustrate cu scurte citate.

---

102 *Metodica predării limbii și literaturii române în liceu. Instruire și educare* (coordonator: C. Bărboi), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p. 111 - 115.

103 *Limba română în școală. Materiale în sprijinul pregătirii elevilor pentru probele de limba și literatura română*, București, Societatea de Științe Filologice, 1986, p. 154 - 160.

Scanned with OKEN Scanner

IV. COMPOZIȚIA ÎN LITERATURĂ

Includerea unui capitol de teorie literară în problematica generală a compunerilor școlare ar putea părea o inconsecvență. Rostul său însă este să marcheze și mai pregnant separația ce trebuie făcută și pe care am introdus-o de la început între compuneri ca tipuri de învățare a literaturii și compoziția operei literare. Prezența sa motivează în plus titlul întregii lucrări, *Noțiuni de stil și compoziție*, în care termenul *compoziție* poate fi înțeles atît ca sinonim cu cel de compunere, cît și ca omonim, cu sens restrîns, specializat artistic, așa cum îl utilizăm noi. Noțiunile de compoziție literară pe care le vom explica aici, păstrîndu-le autonomia și apartenența la teoria literaturii, intervin ca suport teoretic necesar modelelor de compuneri după opere literare ce vor urma. Compunerile după texte literare nu pot ocoli aceste noțiuni de circulație curentă în teoria și critica literară modernă. Elevii din clasele mai mici pot amîna lectura acestui capitol pentru cînd vor fi în treptele superioare de învățămînt.

Într-un articol despre posibilitățile de modelare științifică a fenomenului literar ca premisă a unui tratat general de teorie a literaturii, am ajuns la concluzia că orice operă literară poate fi descrisă în mod satisfăcător fără a neglija nici un aspect esențial al operei, în termenii a cinci componente, niveluri sau straturi solidare de bază: *fonologic*, *sintactic*, *semantic*, *compozițional*, *pragmatic*[104]. Am avut ca

104 Paul Magheru, *Modelarea literaturii*, în *Limbă și literatură*, vol. III, 1988.

punct de reper repartiția elementelor dintr-un model lingvistic al lui Hjelmslev, extrapolat în literatură și completat cu sugestii din partea semiologiei estetice. Componenta fonologică ar corespunde cu ceea ce lingvistul danez numește substanța expresiei, cea sintactică cu forma expresiei. În planul conținutului, stratul semantic corespunde substanței conținutului, iar cel compozițional formei conținutului. Componenta pragmatică, ce intersectează toate celelalte straturi imanente ale structurii artistice, are în vedere raporturile operei cu realitatea, producerea și receptarea operei, funcțiile acesteia, antrenînd criterii și concepte axiologice, de evaluare estetică.

Forma expresiei și forma conținutului sînt desemnate în semiotică prin același termen de *sintaxă*, deși organizează materiale diferite: material fizic (sunete, cuvinte, propoziții, fraze) în cadrul formei expresiei și materie abstractă, a conceptelor generale, în cazul formei conținutului. Pentru a evita omonimia și confuziile, am desemnat sintaxa formei conținutului, a conceptelor abstracte, diferită de sintaxa formei de expresie a limbii propriu-zise, prin termenul de *compoziție*. Compoziția, deci, care este o formă sau o sintaxă abstractă, are în vedere organizarea elementelor structurale de conținut integrate în componentul semantic sau tematic al operei literare: teme, motive, subiecte, personaje, acțiuni. Tratarea separată a conceptelor de semantică literară ține de teoria generală a literaturii. Compoziția în literatură va fi prezentată numai în măsura în care poate sprijini procesul de înțelegere și elaborare a diferitelor tipuri de compuneri școlare după opere literare.

O primă dificultate pe care o întîmpină explicarea compoziției literare este legată de mulțimea sinonimelor ce

Scanned with OKEN Scanner

concură pentru a desemna aceeași realitate: *structură*, *formă*, *motivare*, *schemă*, *tipar*, *construcție*, *armătură*, *eșafodaj*.

Structura este un concept prea larg pentru desemnarea organizării formale a operei. Ea înlocuiește vechea dihotomie conținut—formă ca necorespunzătoare fenomenului literar, implicînd atît elemente de conținut, cît și elemente de formă organizate în scopuri estetice. Noțiunea de *formă* trimite în primul rînd la aspectul exterior al operei și are inconvenientul de a escamota conținutul. *Motivarea*, cu înțelesul de compoziție, este folosită de formaliștii ruși. Termenii de *schemă* și *tipar* sînt englezești. O mulțime de alte denumiri sînt împrumutate, nu întîmplător, din arhitectură și construcții. Față de mulțimea sinonimelor folosite pentru denumirea acestui aspect al operei literare, termenul de compoziție ni se pare cel mai potrivit pentru a desemna modul de organizare într-o structură unică a tuturor elementelor și mijloacelor expresive și de conținut ale operei.

Compoziția (de la lat. *compositio*—alcătuire) se întrebuințează în mai multe înțelesuri apropiate. În știință, prin compoziție se înțelege totalitatea elementelor constitutive ale unui lucru, adică felul, numărul și proporția în care se găsesc componentele unele față de altele. În artă, prin compoziție se înțelege modalitatea de realizare a unui tot organic din mai multe elemente, după principiile simetriei, armoniei, măsurii, ritmului, proporției. În accepțiunea sa generală, compoziția definește structura complexă a operei de artă, arhitectonica sau construcția ei intimă.

Contribuții însemnate la elaborarea unui model al structurilor narative, cu sugestii utile pentru analizele școlare sau compunerile după texte literare, găsim în cîteva lucrări speciale de analiză structurală a povestirii, nume generic dat discursului

Scanned with OKEN Scanner

narativ, traducînd cuvîntul francez *récit*. Teoria literară modernă evidențiază două aspecte fundamentale ale oricărei povestiri: *fabula* și *subiectul* sau ceea ce critica franceză numește *histoire* și *discours*[105]. Fabula, termen introdus de formaliștii ruși, prin opoziție cu cel de subiect, reprezintă un ansamblu de evenimente legate între ele care, oricum ar fi expuse, constituie povestea sau materialul conținutului, „ceea ce s-a întîmplat în mod efectiv"[106]. Ea ar putea fi expusă într-o manieră programatică, urmînd ordinea naturală, adică ordinea cronologică și cauzală a evenimentelor, independent de maniera în care sînt expuse și introduse în operă. Fabula este alcătuită dintr-un „material realist care nu este în sine o construcție artistică și, pentru a deveni astfel, trebuie să i se aplice legile specifice ale construcției artistice, care, din punctul de vedere al realității, sînt întotdeauna niște convenții"[107].

Subiectul construiește acest material, îl distribuie după legile specifice ale creației artistice. Cu alte cuvinte, fabula, anecdota sau povestea ar fi, cum se exprimă E. M. Forster, „nararea vieții în timp"[108], *istoria* reală sau imaginară relatată în cuvinte. Subiectul, sinonim cu povestirea, narațiunea sau

105 B. Tomașevski, *Fabula și subiectul*, în *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973; R. Barthes, *Introduction à l'analyse du récit*, în *Communications*, 8, 1966; Tz. Todorov, *Categoriile narațiunii literare*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972; Ch. Bremond, *Logica povestirii*, București, Editura Univers, 1981; N. Niel, *Comment utiliser l'analyse structurale du récit dans les études littéraires et l'analyse des textes*, în *Le français dans le monde*, 75, 1970.

106 B. Tomașevski, în *Théorie de la littérature*, Textes de formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de R. Jakobson, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 268.

107 *Ibidem*, p. 287.

108 E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 36

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce teoria literară franceză numeşte discurs, constituit din aceleaşi elemente ca fabula, reprezintă modul în care cititorul ia cunoştinţă de cele întîmplate sau – ceea ce înseamnă acelaşi lucru – fabula organizată în scopuri estetice.

Disocierea modernă a *poveştii*, care formează conţinutul semantic propriu-zis al operei, de *povestire*, *subiect* sau *discurs*, înţeles ca organizare estetică a poveştii, justifică tratarea subiectului în cadrul compoziţiei. Subiectul în creaţiile epice se compune din cîteva părţi devenite tradiţionale, în care recunoaştem structura vechiului discurs oratoric: *expoziţiunea, intriga, conflictul, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant* şi *deznodămîntul*. O ilustrare a modului artistic de organizare a subiectului se va face paralel cu prezentarea unui model de analiză literară a unei naraţiuni istorice.

Povestirea ca *istorie* este redusă la două componente unitare, ce constituie nucleul oricărei naraţiuni: *acţiunea* şi, legată de ea, un *personaj* care să dezvolte această acţiune. Acţiunile, faptele reale sau imaginare, evenimentele, întîmplările, legate de oameni şi înfăptuite de oameni, deci personajele literare, dau substanţă conţinutului operelor narative.

PROCEDEE COMPOZIŢIONALE

Povestirea ca *discurs* implică mai multe aspecte şi are în vedere modul în care sînt prezentate evenimentele „istoriei". Scriitorul intervine în ordinea naturală a evenimentelor pentru a capta atenţia şi pentru a face discursul mai expresiv.

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai frecvente abateri de la desfăşurarea naturală a faptelor se produc în relaţiile de durată, de localizare spaţială, de determinism cauzal şi de perspectivă sau punct de vedere. Tzvetan Todorov împarte procedeele discursului în trei grupe, după cum acestea privesc: *timpul naraţiunii, aspectele naraţiunii* şi *modalităţile naraţiunii*[109].

Timpul naraţiunii exprimă un raport între timpul real al povestirii şi timpul artistic al naraţiunii. Problema timpului în naraţiune apare, după Tz. Todorov, ca urmare a unei disparităţi între temporalitatea povestirii şi cea a discursului. Timpul discursului este, într-un anume sens, un timp liniar, pe cînd timpul povestirii este pluridimensional. În povestire mai multe evenimente pot să se desfăşoare în acelaşi timp, pe cînd discursul este constrîns să le pună unul lîngă altul. Problema pe care o are de soluţionat naratorul este cum să proiecteze figura complexă a timpului povestirii pe linia dreaptă a discursului, cu alte cuvinte cum să organizeze elementele coexistente în spaţiu şi timp într-o ordine succesivă specifică literaturii. De aici necesitatea de a încălca succesiunea „naturală" a evenimentelor, chiar dacă scriitorul ar vrea s-o urmeze îndeaproape.

Urmînd tipurile de abateri sesizate încă de antici, vom considera deformările temporale figuri ale naraţiunii obţinute prin modificări produse de *extensiuni*, *comprimări*, *substituiri* şi *intervertiri* în ordinea naturală a timpului. Timpul literar, al lecturii, este de obicei mai scurt decît timpul real, al trăirii. Trăirea este complexă, densă, multiformă, în timp ce opera reprezintă proiecţia rezumativă, esenţializată,

---

109 Tz. Todorov, *Categoriile naraţiunii literare*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*.

Scanned with OKEN Scanner

artistică a realității. Extensiunea temporală dobîndește o importanță mai mare în epică și dramaturgie. Ea nu are decît indirect sens în lirică, unde se situează oarecum într-un prezent permanent. În romanul de analiză, timpul artistic poate depăși ca durată manifestarea reală a stărilor psihice, morale sau de conștiință prezentate.

Un rol important în dilatarea sau comprimarea timpului revine ritmului în care sînt prezentate acțiunile. Ritmul exprimă întotdeauna un raport între timpul artistic și cel al receptării, între timpul ficțiunii și timpul lecturii sau al reprezentării. În epică, ritmul e mai apropiat de realitatea vieții, dar poate fi mai lent în literatura de tip analitic sau mai alert în literatura de aventuri. Drama implică un ritm mai rapid datorită concentrării și discontinuității acțiunilor, în vreme ce diversitatea impresiilor și sentimentelor în poezie ne-a obișnuit cu o mare diversitate de ritm. Mijloacele principale de extensiune a timpului sînt digresiunile, suspansul, laitmotivul, refrenul, pasajele meditative, descriptive etc. Comprimarea timpului se realizează prin tehnica racursiului, flash-back-ului, prin elipsă, sincopă sau eliminarea elementelor neesențiale.

Literatura este o artă preponderent temporală, succesivă, fără să fie lipsită de posibilitatea organizării elementelor simultane, coexistente. Ordinea faptelor poate fi cea obișnuită, a desfășurărilor reale, sau inversată, prin procedeul clasic al retrospectivei sau intervertirii temporale. Retrospectiva, întoarcerile în trecut se realizează prin nararea în planuri paralele, paranteze, intercalări, digresiuni, reveniri etc. Intensitatea subiectivă a lirismului, contrapunctul afectiv, adică trăirea simultană de emoții diferite, apelează la paralelisme poetice și imagini analogice.

Scanned with OKEN Scanner

În căutarea timpului pierdut de Marcel Proust este în întregime o strălucită ilustrare a posibilităților de intervertire temporală, de retrospectivă și recuperare afectivă a timpului trecut.

Literatura modernă, parabolică, alegorică, onirică, absurdă, a „dicteului automat" sau a memoriei involuntare tinde să anuleze succesiunea și ordinea ca noțiuni definite, hazardul, dezordinea, absurdul mimînd și sancționînd estetic asemenea realități.

Deformările temporale și figurile temporalității nu sînt singurele procedee capabile să transforme povestirea în discurs, faptul real istoric în narațiune artistică. Fizionomia generală, structura, dimensiunea operei depind în considerabilă măsură și de unghiul artistic sau punctul de vedere, subiectiv sau obiectiv, din care este privită realitatea. Tzvetan Todorov numește aceste noțiuni cu termenul de *aspecte ale narațiunii*, atribuind cuvîntului o accepție apropiată de sensul său etimologic, adică de „privire", de la grecescul *scopein* — a privi.

Unghiul artistic se referă la percepția realității de către scriitor. El exprimă un raport ce se stabilește între *eul* subiectiv, implicat în operă, și un *el* din realitatea obiectivă, între ceea ce s-a convenit a se numi *eul liric* (L) și *eul empiric* (E), *narator* și *personaj*, cu alte cuvinte între scriitor și realitate. Punctul de vedere indică modul în care faptele reale povestite sînt percepute de autor. Percepția artistică a realității se poate face sub trei unghiuri de deschidere diferită, după cum viziunea se face „dindărăt" (dinăuntru, din interior) în care L > E, *împreună cu*, în care L = E și *din afară*, cînd L < E. Într-o narațiune, de exemplu, în prima situație, a viziunii dinăuntru, relația între narator și personaje

Scanned with OKEN Scanner

este omniprezentă și omniscientă. Naratorul (N) intervine în desfășurarea faptelor, știe mai mult decît personajul (P) și este prezent peste tot (N > P). Este cazul romanului demiurgic de tip balzacian. În altă situație, naratorul știe tot atît cît personajul (N = P), cum se întîmplă în literatura de analiză. Scriitorul narează de regulă la persoana I, de puține ori în numele său, mascîndu-și identitatea într-o formă jurnalieră, epistolară sau a monologului interior. În viziunea *din afară*, prezentă într-o bună parte a prozei moderne, comportamentiste, naratorul știe mai puțin decît personajele sale (N < P).

Unghiul de vedere adoptat poate lărgi sau restrînge cîmpul de observație. Sfera sau aria de cuprindere a realității se numește în estetica literară *perspectivă compozițională*. Perspectiva este un termen împrumutat din artele plastice și constă în reprezentarea unui obiect pe o suprafață plană în așa fel încît să pară cu atît mai mic cu cît e mai departe. În literatură perspectiva arată *cît* și *ce* reproduce scriitorul din realitate. Puterea de cuprindere depinde de unghiul de vedere și de perspectiva ideologică a scriitorului. Întocmai ca în pictură, perspectiva compozițională este întrebuințată ca procedeu de organizare artistică.

Unghiurile artistice corespund de obicei unor persoane gramaticale. R. Jakobson caracterizează gramatical lirismul prin persoana I a prezentului, iar epica o situează la persoana a II-a a timpurilor trecute. În poezia lirică poetul vorbește într-adevăr în numele propriei sale persoane. În epică, scriitorul vorbește, pe de o parte, în numele său, ca narator, și, pe de altă parte, își face personajele să se exprime în vorbire directă. În dramă, autorul dispare în spatele personajelor sale. Optînd pentru persoana I, scriitorul este

Scanned with OKEN Scanner

obligat să restrîngă perspectiva la experienţa eului autobiografic, iar tonalitatea afectivă e mai intensă. În evoluţia romanului se observă o extindere a perspectivei prin folosirea largă a persoanei a III-a. Unghiul obiectiv adoptat la persoana a III-a e folosit de scriitorul omniscient pentru a surprinde reacţiile personajelor sale în orice moment, de a le urmări comportarea, viaţa, stările de conştiinţă. Desigur, nu există o corespondenţă matematică între unghiurile artistice şi persoanele gramaticale. Analogia cu structurile gramaticale fixe ale limbii are o valoare descriptivă pur orientativă. Virtual prezentă este întotdeauna persoana I. Obiectivitatea şi impersonalitatea persoanei a III-a este iluzorie. Disimularea subiectivităţii, obiectivarea, crearea impresiei desfăşurării autonome, de la sine, a evenimentelor se realizează prin tot felul de artificii sau abilităţi tehnice, prin forme convenţionale ale *alterităţii* (proiectării în alte euri): mascarea identităţii prin inventarea unor personaje, pretextul documentului găsit, ficţiunea corespondenţei, viziunea străinului sau a naratorului martor etc.

Dacă timpul naraţiunii exprimă un raport între timpul povestirii şi timpul discursului, iar punctul de vedere atitudinea autorului faţă de evenimentele narate, *modul* sau *modalităţile de expunere* arată felul sau maniera în care naratorul ne prezintă realitatea. Reproducerea artistică a realităţii se poate face în formă expozitivă, narativă sau mimetică (reprezentativă), după cum autorul îşi păstrează propria individualitate neschimbată sau se ascunde sub o înfăţişare străină.

De obicei, unor anumite moduri de expunere le corespund diferite unghiuri de vedere, genuri şi stiluri. Modalitatea expozitivă, proprie genului liric, pune poetul pe primul plan.

Scanned with OKEN Scanner

El nu relatează atît fapte, întîmplări sau acțiuni, cît se confesează, aduce mărturii despre stări sufleteşti sau de conştiință. Procédeul narativ, provenit din arta discursului şi din cronica sau relatarea istorică, înfățişează fapte şi întîmplări la care de obicei autorul nu participă. El e caracteristic pentru genul epic. Genul mimetic, reprezentativ sau dramatic se caracterizează prin prezentarea aievea şi redarea întocmai a acțiunilor omeneşti.

Principalele moduri de expunere statornicite de practica literară sînt *narațiunea*, *dialogul*, *descrierea* (peisagistică, portretistică, a mediului domestic, descrierea proceselor psihologice, a stărilor de lucruri într-o societate) etc.

Narațiunea (de la lat. *narratio* — povestire, istorisire) este un mod de expunere propriu genului epic, constînd în povestirea faptelor, a întîmplărilor într-o succesiune de momente. Narațiunile pot fi scrise în versuri (balada, poemul, epopeea) sau în proză (schița, nuvela, romanul, basmul). În această accepțiune, narațiunea nu trebuie confundată cu ceea ce teoria literară modernă numeşte *povestire*, în opoziție cu noțiunea de *subiect*, nici cu specia folclorică *poveste* şi nici cu specia cultă *povestire*.

Dialogul (de la gr. *dia* — între şi *logos* — vorbire, cuvînt) este un mod de a vorbi între două sau mai multe persoane. Este forma specifică genului dramatic. Cu scopul de a înviora acțiunea şi de a nota graiul viu al personajelor, dialogul a fost introdus şi în narațiune. Dialogul în narațiune sau vorbirea directă asigură operei literare oralitate, dinamism şi autenticitate, constituind un mijloc concret de caracterizare a personajelor prin limba pe care o folosesc.

Descrierea (de la lat. *describere* — a zugrăvi, a descrie) este un procedeu literar prin care se reprezintă plastic şi sugestiv

Scanned with OKEN Scanner

particularități esențiale aparținînd obiectelor, fenomenelor și personajelor zugrăvite de autor. În forme hibride descrierea poate fi folosită în toate genurile literare. Operele literare integral descriptive se numesc pasteluri, frecvente mai ales în poezie. În proză, tipurile cele mai frecvente de descriere sînt peisajul, descrierile mediului domestic, ale proceselor psihice, portretul etc.

Portretul este descrierea unei persoane fie prin trăsăturile ei exterioare (portretul fizic), fie prin caracterul ei (portretul psihic sau moral), fie prin trăsăturile fizice și sufletești în același timp (portretul mixt).

Scanned with OKEN Scanner

V. MODELE DE COMPUNERI DUPĂ TEXTE LITERARE

Am ales ca modele de compuneri după texte literare opere de genuri diferite: epic, liric și dramatic. În ceea ce privește genul epic, am optat pentru o scriere istorică, romanul *Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu, prevăzut în programa de clasa a VIII-a, cu ajutorul căruia ni s-a părut că putem ilustra mai ușor majoritatea tipurilor de compuneri după texte literare practicate în școală. Pe același text, cu riscul repetării unor considerații, impuse de cerințele unor scheme generale consacrate, elevii vor înțelege mai bine deosebirile care există și trebuie introduse între diferitele tipuri de compuneri după texte literare, ce aspecte concrete ale operei vizează fiecare dintre aceste tipuri de compunere. Pentru a menține nivelul interpretărilor la același nivel, comentariile literare ale unei poezii și piese de teatru s-au aplicat tot unor texte din manualul de clasa a VIII- a.

NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR

de M. Sadoveanu

Rezumat

Romanul *Neamul Șoimăreștilor*, scris de Mihail Sadoveanu în anul 1915, înfățișează un aspect din lupta seculară a răzeșilor moldoveni pentru apărarea pământului strămoșesc, pe fondul istoric al deselor schimbări la domnie, al ambițiilor, răzbunărilor și abuzurilor feudale tiranice. Acțiunea se desfășoară în anul 1612, în locul numit La

Scanned with OKEN Scanner

Cornul lui Sas, unde oastea lui Tomșa, sprijinită de turci și de tătari, înfruntă armata urmașilor lui Ieremia Movilă, ajutați, la rîndul lor, de vestitul șleahtic Potocki.

Înlăturat de la domnie, Ștefan Tomșa rîvnește din nou la scaunul domniei, ca să facă dreptate, fiindcă, motivează el, Movileștii „au pustiit și au sărăcit biata țară, s-au așezat aicea ca un cuib de viespi fără învoirea pămîntenilor și a Porții...". Norocul în bătălie trece repede de partea lui Tomșa. Din oastea sa se remarcă căpitanul Tudor Șoimaru, din neam de răzeși, care va deveni eroul principal al romanului, boierul Simeon Bîrnovă și hanul tătarilor, Cantemir-bei, între care, deși de neamuri și credințe diferite, se va lega o frăție de sînge.

Pînă la sărbătoarea urcării lui Tomșa în scaunul domnesc, acțiunea se mută pe un alt plan, iar cei trei eroi vor parcurge un itinerar încurcat de aventuri, tulburări, neliniști și șovăieli sufletești. Pribeagul Tudor Șoimaru este atras de vagi amintiri și de un dor năprasnic după neamurile și pămîntul în care a cunoscut lumina soarelui. În drum spre ocina părintească se leagă o intrigă erotică. Cei trei oșteni eliberează din mîna răpitorului Vasca vatamanul pe Magda, fiica boierului Orheianu. Se pare că Șoimaru își va găsi împăcarea și liniștea sufletească în dragostea cu fata Orheianului. Dar, ajuns acasă, unchеșul Mihu îi dezvăluie o taină: boierul Orheianu este prigonitorul și ucigașul tatălui său. În sufletul lui Șoimaru se duce o luptă cumplită între dragostea pentru Magda și datoria de a-și răzbuna tatăl. Conflictul erotic este complicat de un conflict social.

După ce Ștefan Tomșa face răzeșilor dreptate, întorcîndu-le pămînturile strămoșești, Tudor Șoimaru, îmbrăcat în straie leșești, se mai aventurează o dată în țară

Scanned with OKEN Scanner

străină pe urmele Magdei, dar, recunoscut de către aceasta, este umilit, și scapă cu viață numai datorită prietenilor săi. Dezamăgit, Tudor Șoimaru se reîntoarce la cuibul de pe Răut, „ca un vultur rănit", pentru a-și îndeplini un destin personal, pînă la urmă nefericit.

Domnia tiranică a lui Ștefan Tomșa, sub care s-a vărsat mult sînge, nu putea dura mult. Boierii prigoniți, trădători sau oportuniști, printre care și Stroie Orheianu, se întorc în țară. Lacom și favorizat de noua domnie, Stroie Orheianu dorește să-și întindă stăpînirea peste pămînturile răzeșilor, dar Tudor Șoimaru, cuprins de ură și mînie, se răzbună: boierul este ucis cu sabia și tîrît pe mormîntul lui Ionașcu, Magda va fi iertată, dar curtea de la Murgeni e aprinsă și nivelată cu plugurile.

Romanul se încheie cu o mărturisire autobiografică: „Bunicii mei sînt strănepoții acelor oameni". Destinul răzeșilor este înfățișat cu înduioșare, dar și cu mîndrie, fiindcă în vremuri de restriște au știut să se țină dîrji și demni: „Iar Tudor cu soția lui, Anița, și Mihu și toți ceilalți răzeși au fost urgisiți și prigoniți, dar s-au ținut cu tărie. Pe urmă cei ce-au venit după ei au fost călcați și supuși de alții; și vremea necontenit i-a lovit pînă ce le-a plecat frunțile adînc spre pămînt".

NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR

de M. Sadoveanu

Caracterizarea personajelor

Personajul principal din romanul istoric *Neamul Șoimăreștilor* este Tudor Șoimaru. Pribeag de cînd era copil, în vremuri de restriște și cumpănă pentru țară, după ce a

Scanned with OKEN Scanner

slujit mulți ani în oștiri străine, Tudor Șoimaru se întoarce în satul natal, chemat de amintiri vagi și de dorul nestins după neamuri și pămîntul unde a văzut lumina soarelui. Primele informații le avem de la Tudor Șoimaru însuși, la sfîrșitul unei bătălii victorioase de la Cornul lui Sas, din 1612, cînd, cu modestie, eroul nu-i cere lui Tomșa-Vodă decît să-și vadă neamurile: „— Eu sînt venetic în țara mea, doamne, și-ntăi m-aș cere să-mi văd neamurile, pe care de la Aron-Vodă nu le-am văzut... ".

Între Tudor Șoimaru, boierul Simeon Bîrnovă și hanul tătarilor, Cantemir-bei, se va lega o frăție de sînge, motiv frecvent în scrierile sadoveniene. Scurtul popas din cortul tătarului îi prilejuiește lui Tudor o tristă rememorare autobiografică cu date esențiale pentru înțelegerea și interpretarea personajului: „Satului meu îi zice Șoimărești, după bătrînul nostru. Dar de douăzeci de ani nu l-am văzut. Ai mei au pribegit cu mine de cînd eram un prunc, au pierit prin străinătăți, ș-acu am rămas singur pe lume... Dar mi-am adus aminte și vreau să mai văd locul copilăriei. Pe urmă, cine știe unde m-or purta valurile vieții!...".

Fiul răzeșului Ionașcu, care a plătit cu viața îndrăzneala de a se fi ridicat pentru pămînt, a pribegit printre străini, a intrat ca ucenic la un meșter de săbii, a deprins meșteșugul armelor și a slujit cu credință în oștiri străine. Cînd Tomșa-Vodă a strîns oaste pentru a-și recuceri scaunul domniei, Tudor Șoimaru se înrolează în armata acestuia hotărît să-l slujească și pe domnul care promitea că va face dreptate în țară.

Sub înfățișarea aspră a oșteanului umblat prin țări străine se ascunde un suflet zbuciumat și sensibil. Cantemir-bei nu înțelege graba spre locurile copilăriei și, în comparație cu firea tătarilor („copii ai pustiei", „mișcători ca nisipurile"),

Scanned with OKEN Scanner

descoperă la moldoveni o „boală" a statorniciei, o suferință după ținuturile natale. În inima răzeșului de la apa Răutului s-au păstrat frînturi de imagini despre locurile copilăriei, imagini pe care viața aspră de oștean nu le-a putut șterge. Privirile lui Tudor, învăluite în amintiri, evocă codrii fără sfîrșit, poenile cu zimbri și iazuri pe care plutesc nuferi albi și galbeni. Cuvintele tatălui său au o valoare testamentară: „Ține minte, băiete, că pămînturile noastre sînt cele mai frumoase din Țara de Jos".

În drum spre ocinele părintești, o întîmplare neprevăzută pare că-i va schimba drumurile și gîndurile. Tudor împreună cu prietenii săi o salvează pe Magda, fiica boierului Stroie Orheianu. Dar, ajuns acasă, Tudor află că boierul din Murgeni este prigonitorul și ucigașul tatălui său. În sufletul lui Tudor Șoimaru se dă o luptă cumplită între sentimentul de dragoste pentru Magda și datoria de a-și răzbuna tatăl ucis. Dragostea pentru fiica Orheianului îl chinuia ca o otravă dulce, în ciuda sfaturilor prietenilor săi, care îl înțeleg și îl ajută. Îmbrăcat în straie leșești, Tudor se mai aventurează o dată în țară străină pe urmele Magdei, dar, recunoscut de către aceasta, este umilit și scapă cu viață numai datorită ajutorului fraților săi de cruce. Dezamăgit, Tudor Șoimaru se întoarce la cuibul de pe Răut, „ca un vultur rănit", pentra a-și împlini destinul. Conflictul intern dintre sentimentul dragostei și conștiința datoriei se încheie cu convingerea că între neamul lui de răzeși și boieri nu poate fi vorba de iubire sau împăcare, ci numai de răzbunare și sînge.

Tudor Șoimaru este prezentat în evoluție, de la oșteanul viteaz care slujește cu credință la toate stăpînirile, luptînd pentru un ideal individual abstract, pînă la identificarea cu

Scanned with OKEN Scanner

suferința celor mulți: „Înainte nu mă temeam: eram singur. Astăzi mă tem: sînt legat de lucruri statornice".

Pe Tudor Șoimaru îl mai cunoaștem din caracterizările directe ale autorului sau ale altor personaje, dar și din propriile sale acțiuni. Autorul îi surprinde o altă trăsătură fizică izbitoare: „ochii căprui cufundați în orbite sub o frunte adînc boltită". Cantemir-bei îi remarcă „limba dulce", „boala" statorniciei, dar și îndîrjirea: „... un om ca dînsul, cu inimă tare și cu patima năprasnică, se izbește cu fruntea de multe stînci ale vieții". Simeon Bîrnovă, într-un moment de maximă încordare, constată: „Tu ai, Tudore, suflet prea pătimaș; și ast'dimineață, la crucea lui Ionașcu, m-am îngrozit cînd am văzut ochiul tău sălbatic și obrazul ca de mort. Au să te cheme înapoi amintirile și morții!".

Analiza psihologică se face cu mijloace obișnuite, limitate de cele mai multe ori la notarea gesturilor, atitudinilor, reacțiilor, comportamentelor ce trădează stări sufletești. Cînd află că boierul cel mare din Murgeni l-a lăsat orfan și că a umilit tot satul, „Tudor Șoimaru rămăsese ca fulgerat, cu ochii rotunjiți, înfricoșați de groază lăuntrică. Abia avu puterea să se stăpînească, înghiți greu de cîteva ori și rămase privind întunecos spre mormîntul dinaintea lui".

La caracterizarea personajului concură și cîteva mijloace stilistice. Epitetele, foarte frecvente, exprimă nuanțele trăirilor dragostei: *ochii învăpăiați*, *otravă dulce*; șovăiala sau teama: *ochii înfrigurați*, *ochii rotunjiți*, *înfricoșați de groază lăuntrică*; mînia: *ochiul sălbatic*, *obrazul ca de mort*. Se observă frecventa notare a reacțiilor ochilor, ferestre largi deschise spre ascunzișurile sufletului. Multe comparații sînt luate din lumea vietăților sălbatice. Cînd șovăie, Tudor Șoimaru e „ca o fiară flămîndă care se domolește numai lîngă

Scanned with OKEN Scanner

pradă". Răzeşul se trase la cuibul de pe Răut „ca un vultur rănit". Cînd Orheianu ridică asupra lui buzduganul, Tudor e „turbat ca fiara, cu ochii crunți și cu obrazul ca de var". Metaforele sînt simple, puțin deosebite de comparații: „În sufletul lui Tudor Șoimaru bîntuie într-adevăr o furtună grozavă".

Natura este în concordanță cu starea sufletească a personajului. Cînd tînărul îndrăgostit de fiica Orheianului intră în Șoimărești și nu cunoaște adevărul despre tatăl ei, satul îi apare scăldat în lumina dimineții, în pacea și liniștea unei zile de duminică, cu răzeși îmbrăcați în frumoase straie de sărbătoare. Cînd asistăm la răzbunarea crudă și la înfăptuirea dreptății sau cînd se anunță vremuri grele, natura se prezintă astfel: „Era un cer fără soare și mohorît deasupra și soseau de la munți, pe vîrfurile înălțimilor, nouri zdrențuiți".

Tudor Șoimaru este mesagerul celor mai alese însușiri ale neamului de răzeși din care face parte. Rupt vremelnic de colectivitatea sătească, pribeagul printre străini este atras cu o forță irezistibilă spre casa părintească, este statornic, iubitor de libertate și dreptate, îndîrjit, iar, cînd situația o cere, caută să se mențină drept și demn, fără să se lase învins de suferința nedreaptă și de vremurile ostile.

NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR

de M. Sadoveanu

Comentariu literar

Născut la Pașcani, în Moldova, în 1880, Mihail Sadoveanu este unul dintre cei mai mari scriitori români. În îndelungata și rodnica sa viață (a trăit 81 de ani), a creat o operă

Scanned with OKEN Scanner

impresionantă ca dimensiune și valoare artistică. În literatura română, Mihail Sadoveanu este considerat creatorul romanului nostru istoric. În discursul de recepție la Academie el declara solemn: „Poporul este părintele meu literar... . Trecutul pulsează în mine ca un sînge al celor dispăruți". Toate laudele primite pentru felul în care a știut să înfățișeze poporul le întoarce umiliților și ofensaților vieții, fiindcă scriitorul se simte „instrumentul durerii lor". Înzestrat cu o rară capacitate de a descifra semnele vechimii, povestitorul s-a oprit la trei etape mai importante din istoria Moldovei: etapa de mare înflorire din timpul lui Ștefan cel Mare, zugrăvită în *Frații Jderi*, perioada luptelor pentru ocuparea tronului duse de frații vitregi ai lui Ioan-Vodă cel Cumplit, Alexandru și Nicoară Potcoavă, oglindite în romanele *Șoimii* și *Nicoară Potcoavă*, iar alte cunoscute romane ca *Neamul Șoimăreștilor*, *Zodia Cancerului* și *Nunta domniței Ruxanda* evocă întîmplări legate de istoria Moldovei din secolul al XVII-lea.

Romanul *Neamul Șoimăreștilor* a apărut în anul 1915 și înfățișează un aspect din lupta seculară a poporului român pentru pămînt, pentru dreptate și libertate socială. Scriitorul dezvoltă un vechi conflict, care a apărut după moartea lui Ștefan cel Mare, dintre răzeși și boierii acaparatori. Ștefan a dăruit răzeșilor pămînturi și alte proprietăți, întărite cu hrisoave și cu pecete domnească, pentru serviciile pe care le aduceau în paza și apărarea țării, dar boierii hrăpăreți, în condițiile deselor schimbări la domnie, le smulgeau cu forța de la țărani.

Acțiunea romanului începe cu prezentarea sumară a luptei dintre Ștefan Tomșa, sprijinit de turci și de tătari, și urmașii lui Ieremia Movilă, ajutați de vestitul șleahtic Potocki, în

Scanned with OKEN Scanner

locul numit La Cornul lui Sas, în 1612. Înlăturat de la domnie, Ştefan Tomşa revine în ţară cu ajutoare străine să-şi cucerească tronul şi să facă dreptate, fiindcă, motivează el, Movileştii „au pustiit şi au sărăcit biata ţară, s-au aşezat aicea ca un cuib de viespi, fără învoirea pămînteniłor şi a Porţii...". Norocul în bătălie trece repede de partea lui Tomşa, printre oştenii căruia se remarcă căpitanul Tudor Şoimaru şi boierul Simeon Bîrnovă. Aceştia salvaseră viaţa hanului tătarilor, Cantemir-beị, care le propune celor doi moldoveni, în semn de recunoştinţă, o frăţie de cruce. Între cei trei oşteni se leagă în felul acesta, după un ritual războinic, o frăţie exemplară, de sînge, deşi erau de lege şi de credinţă diferite, ideal de umanitate pe care scriitorul îl subliniază în mai multe rînduri.

Sub înfăţişarea aspră a oşteanului umblat prin ţări străine se ascunde un suflet zbuciumat, dar sensibil. Cu privirile înăbuşite de amintiri, Tudor se întoarce la vremea copilăriei sale şi povesteşte cu nostalgie despre codrii fără sfîrşit în care trăiesc zimbri, despre iazurile împodobite cu nuferi albi şi galbeni. Cuvintele tatălui său au pentru Tudor o valoare testamenteră: „Ţine minte, băiete, că pămînturile noastre sînt cele mai frumoase din Ţara de Jos".

Pînă la ceremonia urcării lui Tomşa pe scaunul domnesc, cei trei prieteni fac o incursiune în satul natal al lui Tudor. O întîmplare neprevăzută pare că va schimba gîndurile şi destinul eroului principal. Cei trei oşteni o eliberează din mîna răpitorilor cazaci pe frumoasa Magda, fiica boierului Stroie Orheianu. Între Tudor şi Magda se leagă repede o intrigă erotică şi are loc o frumoasă scenă de dragoste, într-un fermecător decor romantic. Ajuns acasă, Tudor află de la unchеşul Mihu că prigonitorul şi ucigaşul tatălui său

Scanned with OKEN Scanner

este boierul de la Murgeni, Stroie Orheianu. Auzindu-i numele, Tudor „rămăsese ca fulgerat, cu ochii rotunjiți, înfricoșați de groază lăuntrică". În sufletul său, bîntuit de sentimente contradictorii, începe o luptă cumplită între dragostea juvenilă și amintirea tatălui ucis. Conflictul extern de pînă acum dintre răzeși și boieri se agravează printr-un conflict sufletesc dintre sentimentul dragostei și datoria de a-și răzbuna tatăl. Tudor Șoimaru se arată un om care șovăie, nu poate renunța la dragostea sa și se aventurează dincolo de hotar, în țara leșească, pentru a o reîntîlni pe Magda. Recunoscut de către aceasta în palatul de la Ianev al marelui șleahtic Vladimir Coribut, Magda îl umilește și-l trădează, iar Tudor scapă cu viață numai datorită abilității prietenilor săi. Răzeșul se întoarce la cuibul de pe Răut „ca un vultur rănit" pentru a-și îndeplini destinul. Sufletul său are nevoie de o lungă perioadă de vindecare și alături de el va fi uncheșul Mihu. Trecerea timpului face să se așeze peste sufletul greu izbit și încercat al răzeșului „o liniște și o hotărîre". Realitățile satului și dragostea dezamăgită îl întorc cu fața spre adevăr. Tudor Șoimaru se convinge că între neamul lui de răzeși și boierul Stroie Orheianu nu poate fi vorba de iubire, ci numai de răzbunare și sînge. Durerea tuturora începe să fie și durerea lui: „Înainte nu mă temeam: eram singur. Astăzi mă tem: sînt legat de lucruri statornice".

Împreună cu moș Mihu și alți răzeși, Tudor Șoimaru prezintă noului domnitor hrisoavele cu pecetea marelui Ștefan și răzeșilor li se va face dreptate. Vremurile sînt însă schimbătoare. Domnia lui Ștefan Tomșa, sub care s-a vărsat mult sînge, nu putea dura mult. Cu sprijin leșesc, Movileștii revin la tronul Moldovei și o dată cu ei toți boierii prigoniți, trădători sau oportuniști. Stroie Orheianu, lacom și favorizat

Scanned with OKEN Scanner

de noua domnie, doreşte să smulgă din nou pămînturile răzeşilor. Cuprins de ură şi mînie, Tudor Şoimaru se răzbună: boierul este ucis cu sabia şi tîrît pe mormîntul lui Ionaşcu, Magda va fi iertată pentru umilire, iar curtea de la Murgeni arsă şi nivelată cu plugurile pentru a face să dispară pentru totdeauna urma aceluia care i-a împilat şi i-a batjocorit.

Romanul se termină cu o mărturie autobiografică: „Bunicii mei sînt strănepoţii acelor oameni". Destinul răzeşilor este înfăţişat cu înduioşare, dar şi cu mîndrie, fiindcă în vremuri de restrişte au ştiut să se ţină dîrji şi demni.

RAPSODII DE TOAMNĂ

de G. Topîrceanu

Comentariu literar

Poet a cărui activitate literară s-a desfăşurat în prima jumătate a secolului al XX-lea, strîns legat de revista *Viaţa românească* şi de cercul ei de colaboratori, mulţi, de primă mărime, scriitor, dar şi pictor amator, naturalist, George Topîrceanu şi-a înscris numele în istoria literaturii române prin volumele: *Parodii originale* (1916), *Balade vesele şi triste* (1920), *Migdale amare* (1928).

El continuă tradiţia liricii noastre peisagiste, reprezentată de Vasile Alecsandri şi George Coşbuc, deoarece, ca şi marii săi înaintaşi, cîntă în versuri limpezi şi melodioase natura cu spectaculoasele ei schimbări în toate anotimpurile.

Pasiunea sa de naturalist îşi găseşte loc în poezie prin evocarea lumii mărunte a gîzelor, păsărilor, florilor, realizînd în versuri ceea ce contemporanul său, Emil Gîrleanu, a făcut în schiţele cuprinse în volumul *Din lumea celor care nu*

Scanned with OKEN Scanner

este boierul de la Murgeni, Stroie Orheianu. Auzindu-i numele, Tudor „rămăsese ca fulgerat, cu ochii rotunjiți, înfricoșați de groază lăuntrică". În sufletul său, bîntuit de sentimente contradictorii, începe o luptă cumplită între dragostea juvenilă și amintirea tatălui ucis. Conflictul extern de pînă acum dintre răzeși și boieri se agravează printr-un conflict sufletesc dintre sentimentul dragostei și datoria de a-și răzbuna tatăl. Tudor Șoimaru se arată un om care șovăie, nu poate renunța la dragostea sa și se aventurează dincolo de hotar, în țara leșească, pentru a o reîntîlni pe Magda. Recunoscut de către aceasta în palatul de la Ianev al marelui șleahtic Vladimir Coribut, Magda îl umilește și-l trădează, iar Tudor scapă cu viață numai datorită abilității prietenilor săi. Răzeșul se întoarce la cuibul de pe Răut „ca un vultur rănit" pentru a-și îndeplini destinul. Sufletul său are nevoie de o lungă perioadă de vindecare și alături de el va fi uncheșul Mihu. Trecerea timpului face să se așeze peste sufletul greu izbit și încercat al răzeșului „o liniște și o hotărîre". Realitățile satului și dragostea dezamăgită îl întorc cu fața spre adevăr. Tudor Șoimaru se convinge că între neamul lui de răzeși și boierul Stroie Orheianu nu poate fi vorba de iubire, ci numai de răzbunare și sînge. Durerea tuturora începe să fie și durerea lui: „Înainte nu mă temeam: eram singur. Astăzi mă tem: sînt legat de lucruri statornice".

Împreună cu moș Mihu și alți răzeși, Tudor Șoimaru prezintă noului domnitor hrisoavele cu pecetea marelui Ștefan și răzeșilor li se va face dreptate. Vremurile sînt însă schimbătoare. Domnia lui Ștefan Tomșa, sub care s-a vărsat mult sînge, nu putea dura mult. Cu sprijin leșesc, Movileștii revin la tronul Moldovei și o dată cu ei toți boierii prigoniți, trădători sau oportuniști. Stroie Orheianu, lacom și favorizat

Scanned with OKEN Scanner

de noua domnie, doreşte să smulgă din nou pământurile răzeşilor. Cuprins de ură şi mînie, Tudor Şoimaru se răzbună: boierul este ucis cu sabia şi tîrît pe mormîntul lui Ionaşcu, Magda va fi iertată pentru umilire, iar curtea de la Murgeni arsă şi nivelată cu plugurile pentru a face să dispară pentru totdeauna urma aceluia care i-a împilat şi i-a batjocorit.

Romanul se termină cu o mărturie autobiografică: „Bunicii mei sînt strănepoţii acelor oameni". Destinul răzeşilor este înfăţişat cu înduioşare, dar şi cu mîndrie, fiindcă în vremuri de restrişte au ştiut să se ţină dîrji şi demni.

RAPSODII DE TOAMNĂ

de G. Topîrceanu

Comentariu literar

Poet a cărui activitate literară s-a desfăşurat în prima jumătate a secolului al XX-lea, strîns legat de revista *Viaţa românească* şi de cercul ei de colaboratori, mulţi, de primă mărime, scriitor, dar şi pictor amator, naturalist, George Topîrceanu şi-a înscris numele în istoria literaturii române prin volumele: *Parodii originale* (1916), *Balade vesele şi triste* (1920), *Migdale amare* (1928).

El continuă tradiţia liricii noastre peisagiste, reprezentată de Vasile Alecsandri şi George Coşbuc, deoarece, ca şi marii săi înaintaşi, cîntă în versuri limpezi şi melodioase natura cu spectaculoasele ei schimbări în toate anotimpurile.

Pasiunea sa de naturalist îşi găseşte loc în poezie prin evocarea lumii mărunte a gîzelor, păsărilor, florilor, realizînd în versuri ceea ce contemporanul său, Emil Gîrleanu, a făcut în schiţele cuprinse în volumul *Din lumea celor care nu*

Scanned with OKEN Scanner

cuvîntă. Asupra acestei lumi surprinse într-un moment de neliniște și teamă, trăiri provocate de apropierea toamnei, anotimp ce vestește moartea naturii, se apleacă cu umor și înțelegere George Topîrceanu în *Rapsodii de toamnă*.

Titlul poeziei, mai puțin obișnuit, prin prezența cuvîntului „rapsodie" duce cu gîndul spre o compoziție muzicală de inspirație folclorică. George Topîrceanu modifică sensul rapsodiei – la origine un cîntec epic ce prezintă fapte și întîmplări al căror atribut rămîne caracterul lor exemplar – și tocmai din această modificare izvorăște și originalitatea sa. Umorul, trăsătură definitorie a liricii sale, înclinația spre parodie îl fac să dezvolte o mare și veche temă lirică, natura, într-un mod surprinzător. Pentru romantici, care au readus în centrul atenției natura, ea este un simbol al veșniciei și se opune omului, ființă ce viețuiește sub semnul vremelniciei. La George Topîrceanu în *Rapsodii de toamnă* natura măreață este coborîtă la dimensiunile microcosmosului uman.

Structurată în cinci tablouri cu caracter narativ, *Rapsodii de toamnă* se deschide cu un tablou cu valoare de preludiu al toamnei, în care acțiunea este prezentată la perfectul compus, timp al acțiunii trecute, terminate:

„A trecut întîi o boare
Pe deasupra viilor
Și-a suflat de prin ponoare
Puful păpădiilor."

Boarea suspectă se armonizează cu „acordurile de liră" ale fînețelor și împrăștie o neliniște progresivă în natură. În următoarele două strofe locul perfectului compus îl ia perfectul simplu, timp al acțiunii de curînd terminate („Toate florile șoptiră...", „Un salcîm privi spre munte..."),

Scanned with OKEN Scanner

pentru ca apoi să se impună în cea mai mare parte a poeziei prezentul. Succesiunea timpurilor verbale sugerează apropierea unui personaj misterios, a cărui ivire iminentă este intuită de natură, pentru că ea are puterea de a descifra semne tainice:

„Plopii și răsurile
Spun că vine-un vînt de iarnă..."

„Toți ciulinii pe cărare
Fug cuprinși de panică..."

„C-au pornit-o peste luncă
Frunzele-n bejanie".

Domină în poezie personificarea, procedeu stilistic prin intermediul căreia natura măreață capătă atribute și comportamente umane. Fiecare personaj trece în prim-plan pentru scurt timp și, ca urmare, accentul cade pe amănuntul elocvent: coțofana este o persoană fără ocupație, alarmistă, gata să dea proporții oricărui amănunt, vrăbiile sînt gureșe, bîtlanul, băștinaș în mlaștină, aruncă vești stranii, lișițele se văicăresc fără motiv, lăstunul în frac își descoperă talente de orator, țîțarul este un individ „nervos și foarte slab de constituție", broscoii sînt mucaliți, iar eretele cu zborul lui rapid și sigur devine polițai înnăscut. Merită o mențiune aparte descrierea libelulei, imagine care relevă arta de pictor a poetului:

„Mic, cu solzi ca de balaur
Trupu-i fin se clatină.
Juvaer de smalț și aur
Cu sclipiri de platină".

Zîmbetul îngăduitor însoțește permanent prezentarea comportamentului acestor vietăți mărunte ale căror

Scanned with OKEN Scanner

manifestări, gesturi, atitudini amintesc în mod surprinzător de cele ale oamenilor. Lăstunul, orator de ocazie, ține morțiș să-și spună părerea într-o „cuvîntare", gărgărița face confesiuni intime unei „molii tinere", petuniile lipsite de experiența vieții stau de vorbă pe un ton familiar, veninoasa mătrăgună bîrfește invidioasă, în vreme ce „rumenele lobode" decid să încalce normele impuse arbitrar de celelalte buruieni și vor să trăiască „slobode".

Curiozitatea superficială, predispoziția spre zvonul preluat din zbor și reinterpretat de obicei în sensul exagerării lui, aviditatea de știri senzaționale generatoare de panică, emoția gradată ce duce la surescitare, insulta gratuită, spaima de bătrînețe, hazul nemotivat reprezintă toate reacții afective surprinse cu umor de poet în această lume măruntă.

Fire tolerantă, convins de faptul că oamenii sînt ființe perfectibile și că în acest scop rîsul binevoitor poate deveni un leac cu efecte tămăduitoare imediate, George Topîrceanu atribuie acestor vietăți mărunte și limbajul caracteristic lumii urbane. Lumea orașului este zgomotoasă, sensibilă la zvonuri, gata să se strîngă grămadă în jurul unor lucruri lipsite de importanță, gata să facă haz de necaz sau să se amuze pe seama unor nechibzuiți, fiind înzestrată cu darul de a vorbi într-un limbaj pitoresc din care nu lipsesc neologismele, dar nici zicerile orale, aspecte pe care George Topîrceanu le înregistrează pentru a le introduce în mod firesc în versurile rapsodiei:

„Lișițele-ncep să strige
Ca de mama focului

Scanned with OKEN Scanner

Cocostîrci pe catalige
Vin la fața locului.

Trei petunii subțirele
Farmec dînd regretelor
Stau de vorbă între ele:
«Ce ne facem, fetelor?»"

Numai ultimul tablou aduce în scenă o atmosferă solemnă, în contrast cu agitația și vacarmul din strofele anterioare. Ceea ce a fost pînă acum zvon, teamă posibil de a fi alungată de zarva preocupărilor cotidiene, se transformă în tristă realitate. Fantoma bizară a toamnei descinde parcă din basme. Ea este o zînă rea, al cărei veșmînt fumuriu, înfășurat în jurul unui trup impunător, mătură totul în cale, provocînd moartea naturii:

„Lung-îșI flutură spre vale
Ca-ntr-un nimb de glorie
Peste șolduri triumfale
Haina iluzorie.

Apoi pleacă mai departe
Pustiind cărările
Cu alai de frunze moarte
Să colinde zările."

Poetul a zugrăvit cu umor, înțelegere și duioșie o lume al cărei destin tragic nu poate fi împiedicat, pentru că legile firii sînt inexorabile. Asemeni rapsozilor de odinioară, care se adresau ascultătorilor spunînd ceva și despre ei înșiși, George Topîrceanu își mărturisește în cîteva versuri solidaritatea cu această lume, gest emoționant, care explică tonul ușor elegiac al finalului.

Scanned with OKEN Scanner

VLAICU-VODĂ

de Al. Davila

Comentariu literar

Alexandru Davila, fiul colonelului medic Carol Davila, cel care a întemeiat învățământul medical românesc, a fost de tînăr pasionat de teatru. A condus Teatrul Național din București, a scris piese de teatru, a regizat spectacole, a fost preocupat de arta actorului, de datoria pe care adevăratul interpret o are față de public. În literatura noastră a rămas prin drama istorică *Vlaicu-Vodă* (1902), prima piesă din proiectata trilogie *Mirciada*, care trebuia să evoce momente din zbuciumata istorie a Țării Românești din secolele al XIV-lea și al XV-lea.

Prin *Vlaicu-Vodă* dramaturgul se înscrie în marea tradiție a dramei istorice românești, reprezentată prin scrierile lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, Vasile Alecsandri, Barbu Ștefănescu Delavrancea ș.a. Vorbind despre scriitor în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, George Călinescu subliniază valoarea piesei: „Unica dramă a lui Davila, *Vlaicu-Vodă*, piesa primă a unei trilogii neefectuate (Vlaicu-Vodă, Dan-Vodă, Mircea cel Bătrîn), sub titlul general Mirciada..., e o capodoperă".

Concepută în cinci acte, piesa lui Alexandru Davila înfățișează un conflict puternic între domnul român, care apără independența și demnitatea neamului său, și doamna Clara, mama lui vitregă, văduva lui Nicolae Alexandru Basarab, maghiară de origine, care reprezintă interesele regelui maghiar Ludovic. În epocă, lupta pentru menținerea datinii străbune, a religiei ortodoxe, devine sinonimă cu lupta pentru păstrarea independenței naționale. Ca urmare,

Scanned with OKEN Scanner

conflictul politic este dublat de cel confesional, deoarece doamna Clara intenționează să-i catolicizeze pe români. Dramaturgul precizează locul și anul în care se petrec faptele; „pe la 1370, la Curtea de Argeș". Este o perioadă frămîntată din istoria noastră, cînd micile state feudale românești, de curînd întemeiate, încercau să supraviețuiască în fața tendințelor acaparatoare ale puterilor feudale din jur. O permanentă amenințare a constituit-o regatul maghiar.

Cheia înțelegerii acțiunii dramei apare în actul al IV-lea, în discuția pe care o impune Vlaicu, dornic să o atîțe pe mama sa vitregă și s-o determine să renunțe la planul ei ucigaș. Cu patru ani în urmă, Vlaicu pornise înfruntarea cu „crăimea ungurească": „Din Vidin la Alba Mare, din Ardeal la Severin", ajutat de cumnatul său Strașimir, craiul Vidinului. În vreme ce vodă se afla în Făgăraș, iar fratele său, prințul Nicolae, îl urmărea în Ardeal pe Micloș-hertzog, s-a petrecut o trădare. La Curtea de Argeș guverna, în lipsa voievodului, doamna Clara, care dă poruncă, în scris, căpitanului de oști să-l părăsească pe Nicolae, sub pretext că vrea să-l trimită la Alba. În aceeași zi prințul Nicolae este ucis, oastea lui zdrobită, iar „oștile crăiești" ajung la hotarul țării. Doamna Clara profită de absența lui Vlaicu, închină țara regelui maghiar și primește la curte „pe Kaliany, cu oștire ungurească". Părăsit în Țara Făgărașului, în prag de iarnă, deși biruitor, Vlaicu ajunge „dat pradă biruitului vrajmaș", chiar dacă crăimea îi recunoaște Făgărașul. Sora și cumnatul lui vodă, Cristina și Strașimir, sînt luați ostatici la Gomneh în semn de credință și drept zălog pentru viața lui Kaliany.

În cei patru ani care s-au scurs, domnitorul a cedat aparent conducerea țării, temîndu-se să nu pună la primejdie viața

Scanned with OKEN Scanner

ostaticilor. Acțiunea piesei începe din momentul în care Vlaicu află că regele Ludovic a acceptat să-i elibereze pe Cristina și Straşimir și că aceştia în două-trei zile trebuie să sosească în țară. Vodă, care a purtat atîția ani masca supunerii, știe că se apropie clipa adevărului, dar că trebuie să-și înfrîneze nerăbdarea:

„Oh, trei zile! Încă pe-astea, doamne, dăruieşte-mi-le
Cu răbdarea ce-am avut-o pîn-acum!
.....
În trei zile mîntui țara, Grue, și sînt mîntuit."

Răbdarea se impune acum cu atît mai mult cu cît solul trimis de regele Ludovic pentru a-l vesti pe Kaliany despre întoarcerea rudelor zălogite „a fost înghițit" în mod misterios de „bunul român", Oltul. În aceste cîteva zile, Vlaicu trebuie să facă față unor situații dificile, menite să releve calitățile sale deosebite de cîrmuitor care pune mai presus de orice datoria față de neamul său.

Conștient de pericolele care-i amenință țara, dar și de rolul înțelepciunii politice în împrejurări nefaste pentru neam, Vlaicu a acceptat cîțiva ani masca supunerii și a umilinței. El nu-și subestimează dușmanii vicleni și puternici, dar le speculează slăbiciunile, reușind în felul acesta să-i amăgească pentru un timp. Bun cunoscător al psihologiei umane, el atîță trufia doamnei Clara, recunoscînd cu smerenie:

„Că te vreau pe veci stăpînă-naltă doamnă, tot nu știi?
Sînt mai vîrstnic decît tine, totuși mumă vreau să-mi fii.
Ce m-aș face eu, sărmanul, de nu te-aș avea pe tine
Să mă luminezi în cale-mi — cu vederile-ți senine,
Să duci grija cîrmuirii și să porți, pe fruntea ta,
Sarcina coroanei mele, ce nu pot, nu pot purta!"

Scanned with OKEN Scanner

sau măgulește îngîmfarea lui Kaliany, arătîndu-se încîntat de veșmintele sale:

„Oh! ce strălucite zale! ce coif mîndru! ce pieptar
Minunat, bătut cu aur! Dar ce brîu! Ah,... brîu-i rar!"

Înzestrat cu rara putere de a se stăpîni în momente decisive, Vlaicu știe că răbdarea și calmul trebuie să fie principalele sale arme, cu atît mai mult cu cît nici măcar boierii nu-i înțeleg adevăratele intenții. Ceva din tăria morală a țăranului român, silit mereu de vitregia soartei să-și apere pămîntul, se regăsește și în acest domnitor muntean care, pentru a-și salva neamul, acceptă să i se spună „domn fără domnie și voievod fără norod". Cei din jur îl disprețuiesc sau îl suspectează. Sînt puțini aceia care se îndoiesc de slăbiciunea sa. Moș Neagu, maghiar ca și doamna Clara, pare a intui adevărul:

„Toți-îs mîndri, toți-îs falnici. Vodă singur e smerit.
Dar smerenia-i e umbră, ce de pizmă l-a ferit.
El mereu în ea se-nfundă și, cucernic, pururi tace;
Dar din umbră și tăcere vodă face și desface".

Groza Moldoveanul îi recunoaște calitățile, dar îl condamnă, deoarece îl consideră robul doamnei Clara:

„Vlaicu-Vodă, care-n vremuri, harnic, priceput, cucernic,
Către datina străbună, către domnu-atotputernic,
A oblăduit moșia pentru slava ei și-a lui,
Azi e robul doamnei Clara, prin urmare-al craiului".

În schimb, Costea Mușat se îndoiește de faptul că un om ca vodă poate:

„Să se schimbe-așa de iute și să cadă-așa jos!
Nu se poate: se preface. Tace, rabdă, dar pîndește
Și așteaptă — cu credință — ceasul tainic ce sosește."

Scanned with OKEN Scanner

În ochii preacuviosului Nicodim nu are iertare pentru că, prin îngăduința sa, a înjosit țara și, ca urmare, trebuie alungat de pe tron:

„Îngăduitorul vodă, însă, e mai vinovat:
Prin tăcerea-i, ne-njosește".

Dar Vlaicu cunoaște firea oscilantă a boierilor, obiceiul lor de a trece dintr-o tabără în alta după cum le dictau interesele, incapacitatea lor de a pune mai presus de orice țara.

Tăria sa morală izvorăște din încrederea sa în poporul român, reprezentat în dramă printr-un personaj puțin obișnuit, Rumân Grue, cel care nu are nici o replică pe parcursul întregii piese. Dar domnitorul se înțelege cu Grue din priviri și prin gesturi, lucru asupra căruia atrage atenția Moș Neagu:

„Și ajunge — ca să țină toate-n mîna sa de fier —
Să-l priceapă Rumân Grue — Grue, ce nu-i nici boier —
Ce cutreieră domnia și pe-ascuns orînduiește
Ce pe-ascuns gîndește vodă și, pe-ascuns îi poruncește".

Această concordanță deplină între năzuințele lui și ale poporului său îi dau lui Vlaicu atît forța, cît și luciditatea, absolut necesară, în alegerea celei mai potrivite atitudini, atunci cînd i se cere să decidă. Dintre atitudinile posibile, el preferă tergiversarea, sub diferite pretexte.

Se aglomerează, în aceste cîteva zile de înfrigurată așteptare a întoarcerii ostaticilor, situații neprevăzute. Kaliany cere domnului, în numele regelui Ludovic, să permită înălțarea unui castel la Severin în schimbul eliberării lui Strașimir și a Cristinei, dar Vlaicu amînă iscălirea acestui act pînă la întrunirea sfatului țării. Cînd doamna Clara, dornică să zădărnicească o posibilă

Scanned with OKEN Scanner

alianță a lui Vlaicu cu craiul sîrbilor, Simon Stareț, anunță în divan căsătoria lui Mircea Basarab cu fiica sa Anca, voievodul mărturisește că se bucură ca frate, dar, ca domn, este obligat să anunțe boierii că pe Anca o va mărita țara cu un cap încoronat. Acest răspuns creează cea mai grea situație pentru vodă deoarece Mircea, orbit de dragoste, uită faptul că propunerea de a ocupa tronul Moldovei, făcută de boieri, trebuie ținută în taină, întrucît trădătorul Lațcu, domnul Moldovei, era aliat cu Vlaicu. Dintre cele două alternative în fața cărora este pus: de a nărui într-o clipă ceea ce clădise cu trudă atîția ani, spre binele țării sau de a deveni suspect în ochii boierilor, Vlaicu o alege pe a doua și declară că boierii au complotat fără să aibă „pristana" (învoirea) sa, deși le-o dăduse:

„Cine-a zis c-am dat eu, vodă, o asemenea-nvoială?
Cine? Vreau să știu.
.....
.....Taci. Îți spun că ai mințit
Cînd ai zis că vreo pristană ție eu ți-am slobozit".

În acest moment domnitorul rămîne singur. Boierii îl părăsesc pentru că:

„..... -nchinat pîn'la rușine azi de maștera maghiară
Vodă-n loc să se răscoale, i s-a dat mai mult pe gheară".

Mircea Basarab îl disprețuiește, considerîndu-l „smerit, viclean, fățarnic", „o primejdie de-a pururi pentru noi și țara lui", iar doamna Clara hotărăște să-l ucidă. Pentru că boierii se împotrivesc, maștera încearcă să-și ducă la îndeplinire planul prin credinciosul ei, Pala.

Cuprinși de remușcări, boierii își dau seama că prin atitudinea lor au devenit uneltele doamnei Clara, încep să înțeleagă subtilitatea politicii lui Vlaicu și-i cer iertare

Scanned with OKEN Scanner

voievodului care meditează cu amărăciune asupra zădărniciei puterii domneşti:

„Ce e domnul? O păpuşă fără preţ.
Spargeţi-o; ne-om face alta".

Numai Grue, prin prezenţa sa, prin gesturile sale aprobatoare (vezi actul IV, scena I) îi redă încrederea în sine şi voinţa de a se stăpîni în clipa în care „comoara" adunată în taină, în cula domnească, iese la iveală, iar cei doi duşmani ai lui şi ai ţării, doamna Clara şi baronul Kaliany, sînt alungaţi.

Eliberat de masca supunerii, domnul apare în toată măreţia sa, în înfruntarea cu Kaliány, căruia îi încredinţează un demn şi înţelept mesaj, pentru stăpînul său, regele Ludovic:

„Tu la Ludovic vei merge: îi vei spune craiului
Că n-a fost — şi nu e — vodă Vlad vasalul lui;
Că nu mai domneşte sluga lui în Ţara Românească,
Ci eu, care-am ars, în vremuri, Alba Iulia crăiască;
C-amîndoi ne-om înţelege după planul meu şi-al lui:
De-o vrea pace, pace fie; iar de-o vrea război, să-i spui
C-am aflat la el ducaturi, ţări mănoase, scumpe scule
Şi că-n ţara mea străbună mai sînt Gherghiţe destule".

Desfăşurarea dinamică a acţiunii pare că se îndreaptă spre deznodămînt. Dar dramaturgul ştie să menţină interesul spectatorilor pînă în ultima clipă, punîndu-şi personajul principal în alte situaţii deosebite, în care i se dezvăluie noi calităţi.

Conştient de pericolul permanent pe care marile puteri feudale din jur îl reprezintă pentru Ţara Românească, Vlaicu a dus pe plan extern o politică de alianţă cu alţi crai, aflaţi sub aceeaşi ameninţare. În vreme ce craiul Vidinului,

Scanned with OKEN Scanner

Straşimir, a respectat alianţa şi l-a ajutat în lupta împotriva regatului maghiar, Laţcu, domnul Moldovei:

„..... un mişel, un renegat,
Către Ludovic şi către papa Urban s-a legat
Să se-nchine lor; crăimei cu doamna şi cu norodul
Iar papimii cu credinţă".

Ca urmare, domnitorul doreşte să cîştige un alt aliat, craiul sîrbesc Simon Stareţ, prin căsătoria acestuia cu sora sa vitregă, Anca. Dar hotărîrea sa întunecă judecata lui Mircea Basarab, care ascultă numai de glasul inimii. În momentul în care vodă crede sincer că din preajma lui au pierit toţi duşmanii şi, ca de obicei, îşi încredinţează gîndurile lui Grue:

„Grue, vechiul meu tovarăş, pavăza şi braţul meu
Iaca zorile ce-n neguri le zăream doar tu şi eu",

Mircea încearcă să se răzbune, dar cade răpus Grue. Moartea acestuia îl zguduie pe domnitorul care şi-a pierdut „singurul statornic reazăm".

Grue capătă, prin cuvintele sale, semnificaţia unui simbol, devine însuşi poporul român, reprezintă legătura voievodului cu neamul său, căruia istoria i-a rezervat multă suferinţă, dar care a sperat întotdeauna în vremuri mai bune. Această legătură a lui Vlaicu cu Grue i-a dat permanent domnitorului încrederea că năzuinţele sale sînt de fapt aspiraţiile întregii ţări:

„Căci în tine, biet Române Grue, fost-au întrupate
Însuşirile de suflet în popor adînc săpate!
Şi prin tine-n el găsit-am, cînd restriştea mă lovea,
Singurul statornic reazăm ce-am avut în ţara mea.
.....
Numai el, poporul, fostu-mi-a statornic ne-ncetat,
El ce suferă, ce tace, ce iubeşte şi ce crede..."

Scanned with OKEN Scanner

Domnul îl iartă pe Mircea, dar condiționează iertarea de transformarea acestuia într-un „Basarab de sine vrednic și de numele-i bătrîn".

Prin intervenția din final, Vlaicu nu vorbește numai epocii sale, ci se adresează peste veacuri întregului neam românesc, cerîndu-i să nu uite anii mulți „de groază și de sînge", jertfele moșnegilor și ale flăcăilor, plînsul țării transformate într-un rug, îndelungata luptă pentru lege și pentru nume.

„Chinuri!... Dar privește sînul bietei noastre de moșii
Numără, de poți, pe dînsul urmele de vrăjmășii;
Prin palaturi, prin colibe, jos la șesuri, sus la munte
Despicate de cu veacuri, rănile-i sînt încă crunte!
Sabie și foc din vale, din deal sabie și foc!
Ani de groază și de sînge mulți!... de liniște deloc!
Veșnic luptă pentru lege, veșnic luptă pentru nume!
Mor flăcăii înainte de moșnegi și chiar de mume!
Roșul focului pe ceruri, roșul sîngelui pe-ogor.
Dacă mor de fier sau pară, chiar ei nu o știu, dar mor.
Și, murind, sărută sînul țării mume, căci îi doare
Plînsul ei bătrîn pe-obrajii încă-a unui fiu ce-i moare!"

Puternicul conflict al piesei este susținut și de arta cu care dramaturgul a creat-o pe doamna Clara, mama vitregă a lui Vlaicu, văduva lui Nicolae Alexandru Basarab. Cu aceeași tenacitate cu care voievodul apără independența țării, doamna Clara urmărește îngenuncherea ei. Are avantajul că, fiind stăpînă pe situație, poate acționa deschis, cu atît mai mult cu cît se sprijină pe forța regelui maghiar. O dezavantajează trufia, din pricina căreia nu poate pătrunde subtilitatea fiului vitreg:

Scanned with OKEN Scanner

„Eu, ce sînt spre mîntuirea ta şi-a-ntregului norod,
Eu, de viţă palatină, eu, soţie de voievod,
Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce ţara,
Eu, puterea, eu, stăpîna..."

Uneori îl bănuieşte pe Vlaicu, dar îşi concentrează voinţa şi energia pentru a-i zădărnici orice iniţiativă, fără să-şi dea seama că prin aceasta sporeşte vigilenţa voievodului care, abil, descoperă noi mijloace de a-i aţîţa trufia. Doamna Clara nu are nimic comun cu ţara pe care o conduce, disprețuieşte poporul, batjocoreşte datina străbună şi se consideră superioară tuturor:

„Ce e datina? O lege! Zi o lege strămoşească!
Bună-n vremuri, dar ce poate să nu se mai potrivească
Celor ce cu propăşirea s-au născut în vremea lor."

Ameninţătoare, vrea să se impună în faţa ţării prin cuvintele „fac ce vreau", care sporesc ura poporului şi a boierilor:

„Şi-apoi de-i sătulă ţara de călăuzirea mea,
Fie. Fac ce vreau: păstreze-şi legea datinei, de vrea;
Şi hrănească-şi-o cu fală şi adape-şi-o cu jale
Dar s-o ţină mai departe şi să nu mi-o pună-n cale
C-o sfărîm."

Insuccesul planului ucigaş al doamnei Clara, furia poporului care vrea s-o ardă pe rug, întemniţarea ei la Snagov, într-un cuvînt căderea doamnei Clara se explică prin josnicia intereselor ei, care se opun intereselor ţării.

Impresionează în drama lui Alexandru Davila priceperea cu care dramaturgul conduce firele acţiunii, capacitatea de a menţine mereu treaz interesul spectatorului şi mai ales arta de a crea personaje care se adresează prin faptele şi vorbele lor tuturor generaţiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Legat direct de evenimente îndepărtate din istoria Țării Românești, Vlaicu este pentru spectatorul zilelor noastre un simbol al înțelepciunii, demnității și patriotismului, trăsături specifice poporului român.

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

de L. Blaga

Analiză literară

Poezia-manifest *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* a apărut în fruntea volumului de debut *Poemele luminii* (1919). Într-un elogios articol despre acest volum, Nicolae Iorga sesiza dubla calitate de poet-filozof a autorului: „Sînt bucăți de suflet prinse sincer în fiecare clipă și redate cu o superioară muzicalitate în versuri care, frînte cum sînt, se mlădie împreună cu mișcările sufletești înseși. Această formă elastică permite a se vedea și cele mai delicate nuanțe ale *cugetării* și cele mai fine acte ale *simțirii*" (s.n.). Pornirea intimă a scriitorului, întreaga sa operă este animată de dorința nestăpînită a cunoașterii și de efortul dramatic de a descifra ultima esență a lucrurilor.

Structural, poezia se prezintă sub forma unei unități simetrice de opoziții și analogii. Cele douăzeci de versuri organizate într-o singură strofă constituie o perifrază sau o circumlocuțiune lirică despre superioritatea și specificul cunoașterii poetice comparativ cu cunoașterea științifică, anticipînd metaforic principalele idei din trilogia cunoașterii. Titlul poeziei este o metaforă cosmologică construită cu o maximă economie și putere de sugestie dintr-un singur element al lumii vegetal-florale. Întregul univers este închipuit ca o floare uriașă, al cărei înveliș de petale (corola)

Scanned with OKEN Scanner

nu trebuie strivit. Asupra înțelesului ultimului cuvînt vom reveni. Poetul evoluează într-o lume tainică, plină de mistere, redusă prin sinecdocă la cîteva părți sau elemente fundamentale: „flori", adică regnul vegetal, „ochi", „buze" — regnul animal și „morminte" — regnul mineral, pe care el este chemat să le descifreze. În revelarea necunoscutului, subiectul cognitiv are de ales între două moduri deosebite de a cunoaște lumea: teoretico-științific și practic-spiritual sau intuitiv-artistic. De la început, poetul se situează de partea cunoașterii artistice, supralogică sau extatică (el „nu strivește corola de minuni a lumii") care i se pare superioară celei rațional-științifice. Filozoful-poet nutrea credința că, prin depășirea logicului ca mod de cunoaștere, inaugurează o nouă eră cognitivă, era cunoașterii dogmatice sau a extazului intelectual. Dogma, mitul, intuiția, ocultismul, starea poetică etc. nu i se par lui Lucian Blaga ceva antilogic, ci metalogic, în afara logicului. Modurile de cunoaștere logic și metalogic (sau rațional — nerațional, logic — nelogic) au la bază două stări fundamentale ale intelectualului: starea „enstatică" sau logică și starea „extatică", metalogică sau nelogică. Admițînd posibilitatea de cunoaștere logică a lumii și depășirea ei prin mijloace supralogice, Blaga nu este, de fapt, un antiraționalist, chiar dacă e un iraționalist. Intelectul, în concepția sa, se decide pentru extazie numai după ce au fost epuizate toate metodele enstatice. Manifestul său poetic nu proclamă falimentul rațiunii, ci numai afirmă superioritatea cunoașterii poetice.

Prima parte a poeziei realizează trei opoziții succesive între cele două cunoașteri exprimate prin tot atîtea verbe care sugerează spulberarea misterului prin cunoaștere

Scanned with OKEN Scanner

rațională, nepoetică: „Eu *nu strivesc* corola de minuni a lumii / și *nu ucid* / cu mintea tainele ce le-ntîlnesc în calea mea / ... Lumina altora / *sugrumă* vraja nepătrunsului ascuns..." (s.n.). Din multitudinea de semnificații simbolice, lumina are aici sensul de cunoaștere, înțelegere sau inteligență: Cuvîntul este supus unei operații de despicare sau dedublare semantică: „Lumina altora" corespunde înțelegerii raționale, în opoziție cu „lumina mea", înrudită cu revelațiile extraraționale. Raportul de opoziție se mai realizează gramatical prin alternanța pronominală *eu—alții* și prin conjuncția adversativă *dar*. Termenul al doilea al antitezei: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină—", dispus ca un nucleu exact la mijlocul poemului, are încărcătura afectiv-ideatică cea mai mare, anticipează și include în sine întreaga teorie a „misterelor adîncite" și „minus-cunoașterii". Pentru interpretarea și înțelegerea exactă a versului se impune cu necesitate o incursiune măcar fugară în teoria cunoașterii lui Blaga. L. Blaga deosebea o cunoaștere accesibilă omului de una absolută, transcendentă. Cunoașterea se poate manifesta printr-o atitudine paradisiacă, neproblematică, liniștitoare sau senină și o atitudine luciferică. Cunoașterea luciferică are ca obiect misterul. Ea provoacă o criză în interiorul obiectului, îl despică într-o parte care se arată (fanicul) și alta care se ascunde (cripticul). Ascunsul revelat ia locul substanței inițiale, care se desparte din nou în fanic și criptic, pînă la infinit. În descifrarea unui mister se stabilesc două variațiuni calitative: de reducere sau atenuare prin revelări succesive pe cale logică, specifice cunoașterii științifice (plus-cunoașterea); de potențare progresivă (minus-cunoașterea). Minus-cunoașterea efectuată pe cale nelogică nu înseamnă lipsă de cunoaștere, ci tot o cunoaștere, însă cu

Scanned with OKEN Scanner

direcţie inversă celei obişnuite. Ea evoluează de la „ne-nţeles" la „ne-nţelesuri şi mai mari", avînd drept consecinţă firească adîncirea misterului, convertirea lui într-un mister şi mai mare: „şi tot ce-i ne-nţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari". „Datorinţa noastră faţă de un adevărat mister — scria Blaga — nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim atît de mult, încît să-l prefacem într-un mister şi mai mare". Minus-cunoaşterea, posterioară plus-cunoaşterii, începe în momentul în care aceasta din urmă şi-a epuizat toate forţele, fiind superioară prin puterea ei de penetraţie în domenii în care plus-cunoaşterea e incapabilă. Concepţia lui Blaga despre cunoaştere duce obligatoriu la metafizică şi iraţionalism, fiindcă, în loc să admită limitele cunoaşterii, ca inerente structurii spiritului uman, le proiectează în transcendent. După el misterul e un permanent şi inevitabil postulat impus de existenţa unui principiu metafizic absolut în afara conştiinţei individului, denumit Marele Anonim.

Revenind la textul poeziei, înţelegem acum mai bine versul-cheie „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină" ca potenţare progresivă a misterului prin revelaţie poetică. Termenul de „revelaţie" nu are nici o legătură cu semnificaţia teologică a unei inspiraţii divine, ci trebuie interpretat aşa cum l-a înţeles Blaga, ca „arătare în lumina conştiinţei". Următoarele versuri „şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micşorează, ci tremurătoare / măreşte şi mai tare taina nopţii, / aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister" sînt o materializare, concret-sensibilă, printr-o unică imagine plastică, a ideii adîncirii misterului prin minus-cunoaştere. Atmosfera nocturnă, lumina selenară cu efectele ei stranii susţin ideea poetică şi potenţează emoţia artistică. Elementele

Scanned with OKEN Scanner

de elaborare a unei compuneri este impusă de necesitatea exprimării depline, logice şi ordonate a ideilor. Deoarece în timpul redactării gîndirea e dispersată în multe direcţii şi se pot strecura unele greşeli, e bine ca o compunere să nu fie socotită încheiată pînă nu a fost *recitită* şi *corectată* în vederea realizării unei forme corecte şi îngrijite.

Scanned with OKEN Scanner

VI. MODELE DE COMPUNERI LIBERE

(a) Compunere după tablou

COSAȘI ODIHNINDU-SE
de Camil Ressu

În pictura noastră, ca și în literatură, lumea rurală apare cu tot ceea ce are ea caracteristic: muncă, obiceiuri, peisaje, port. Pictorul Camil Ressu, fost academician și profesor la București, se situează, prin compoziția *Cosași odihnindu-se*, tablou pictat în 1923, pe linia celei mai bune tradiții picturale românești.

Tabloul surprinde un aspect specific muncii cîmpului, la începutul verii, cînd, pe coastele dealurilor, se ivesc cosașii, purtîndu-și cu demnitate uneltele pe umăr. Cositul este o muncă bărbătească; ea cere îndemînare, forță fizică și dragoste pentru pămînt. Camil Ressu se oprește la momentul de odihnă al truditorilor pămîntului, plasați în prim-planul imaginii. Cei patru bărbați poartă veșmintele țăranilor din zona de munte: pantaloni încinși cu chimir, vesta peste cămașa din pînză de casă, cu mîneci bogate, opinci în picioare. Atrag atenția chipurile lor frumoase, dar înăsprite de muncă. Ochii cu privirile îndreptate spre pămînt, fețele arse de soare și mai ales poziția mîinilor acestor oameni sugerează efortul făcut de la ivirea zorilor, cînd iarba este încă umedă, și pînă la ceasul prînzului, așteptat pentru binemeritata odihnă. Dintre toate aceste detalii, cel mai expresiv îl constituie mîinile, pentru că lor le revine

Scanned with OKEN Scanner

principalul rol în mînuirea coasei. Eliberate parcă de orice îndatorire, mîinile atîrnă nepăsătoare, se așază cuminți pe genunchi sau se împreunează bătrînește în poală. Coasa însăși împrumută ceva din semnele oboselii bărbaților și așteaptă ascultătoare alături. La umbra săracă a copacului, numai gîndurile oamenilor nu au obosit. Firul lor se deapănă necontenit, căutîndu-și drum spre bucuriile și necazurile zilnice.

În al doilea plan apare țăranca cu ulciorul. Căldura amiezii a făcut-o să pornească grăbită spre fîneață. Și-a înfășurat capul în maramă și a pornit-o spre ai săi cu merinde, dar mai ales cu apă bună și rece păstrată în ulcior. Încălzită de drumul lung, femeia știe că ea nu are timp de odihnă. Acasă o așteaptă alte treburi, pe care trebuie să le termine pînă spre seară, cînd se întorc acasă bărbații.

În planul mai depărtat, un alt cosaș și-a luat coasa pe umăr și, îndreptîndu-se spre o nouă parcelă cu iarbă, cîntărește din ochi finul pe care îl va strînge.

Privirea se îndreaptă acum spre fundal. Ochiul celui care contemplă tabloul lui Camil Ressu este atras de peisajul larg care se pierde în zarea albastră. În depărtare se ondulează dealurile, asemenea unor spinări de mioare așezate la odihnă. Impresionează armonia culorilor, care sugerează frumusețea și limpezimea zilei de vară. Nimic nu tulbură liniștea și calmul care sînt deopotrivă ale oamenilor și ale naturii.

Cosașii repetă din vremuri imemorabile același ceremonial al muncii: își pregătesc coasele, pornesc în faptul zilei, se leagănă în ritmul lin al cositului, își ridică uneori privirea spre cerul fără urmă de nor, se opresc rar, scot cutea, își ascut coasele, iar la vremea amiezii poposesc la umbră pentru odihnă. Ei cunosc

Scanned with OKEN Scanner

tainele gliei, știu dintr-un calendar nescris, transmis prin tradiție, cînd să iasă la muncă și atunci, sub mîinile lor harnice, dealurile își leapădă podoaba verde a primăverii.

Tabloul lui Camil Ressu surprinde tocmai această legătură tainică a țăranului cu pămîntul și poate că așa se explică echilibrul și armonia pe care el le sugerează.

(b) Compunere după un vocabular dat

Vocabularul: a ocroti, a purifica, specii animale și vegetale, factorii de mediu, ecologia, interdependență, ecosistem, reziduuri, a polua—poluare, a avertiza, mediul ambiant, măsuri de protecție, conservarea mediului, specii pe cale de dispariție, mecanisme biologice, verigi din ecosistem etc.

UN SINGUR PĂMÎNT

Mi-au rămas în minte cuvintele auzite întîmplător într-o emisiune științifică transmisă la radio: „Nu avem decît un singur pămînt".

Omul a devenit stăpînul naturii, dar trăiește într-o lume naturală a plantelor și animalelor, a apelor și a solului; toate au existat cu mult înainte de apariția lui și el este obligat, spre binele său, să le ocrotească. Pămîntul, bine muncit, rodește, pădurile purifică aerul, apa rîurilor înseamnă viață. Dar omul uită de multe ori că nimic nu este întîmplător în natură, că speciile animale și vegetale sînt strîns legate între ele și depind, la rîndul lor, de factorii de mediu.

O ramură mai tînără a biologiei, ecologia, pune în evidență complicatele interrelații și interdependențe din cadrul unui ecosistem.

Scanned with OKEN Scanner

De cînd a descoperit focul, omul a început să modifice ecosistemele naturale, transformînd pustiuri în grădini înfloritoare, dar reușind și performanțe nedorite. Am văzut în excursiile prin țară adevărate minuni create de mintea și brațele omului. Dar am văzut și dealurile cu iarba înnegrită de fum de la Copșa Mică, și apele Oltului pe care pluteau reziduuri de la combinatele chimice, și fumul gros, încărcat cu substanțe nocive de deasupra marilor centre industriale.

Despre pericolul poluării apei și aerului avertizează emisiunile de radio și televiziune, cărțile de popularizare a științei, revistele. Oamenii de știință, specialiști în problemele mediului ambiant, propun măsuri de protecție pentru prevenirea unor dezacorduri ce pot să apară între progresele tehnicii și conservarea mediului natural, leagănul civilizației noastre.

Rupem o floare, aprindem un foc pe un platou, strivim o gînganie. Vînători iscusiți pătrund în desișurile pădurilor sau în ierburile savanelor, găsesc locuri de pîndă pe crestele de stîncă, se întrec în a ochi zburătoarele, stăpînele văzduhului. Gestul nostru pare întîmplător și singular. Și, totuși, în cîte locuri de pe acest pămînt el se repetă? Cît de mult tulbură el echilibrul naturii? Dacă marele stăpîn al naturii, omul, s-ar fi gîndit serios la toate acestea, astăzi nu s-ar vorbi despre specii pe cale de dispariție. Lupul și vulturul, rîsul și cocoșul sălbatic, capra neagră și bufnița, cîndva numeroase în ținuturile noastre, sînt astăzi raritățI.

Dar omul este „homo sapiens". El poate cunoaște mecanismele biologice ale diferitelor verigi din ecosistem și poate să influențeze activ și conștient natura, pentru că numai el știe că există pentru toți „un singur pămînt".

Scanned with OKEN Scanner

(c) Compunere cu caracter descriptiv

TOAMNA ÎN LIVADĂ

Este o toamnă puțin obișnuită. Soarele a încurcat parcă numărătoarea timpului și-și varsă văpaia ca în luna lui cuptor. Cerul se rumenește la ivirea zorilor—e drept, mai tîrziu—ca în toiul verii și vestește în fiecare dimineață o zi fierbinte. Drumul urcă leneș, șerpuind prăfos, spre dealurile din jurul orașului, bogate în livezi și podgorii. N-a plouat de mult și totul este acoperit cu un strat de praf de parcă undeva, aproape, ar lucra o fabrică de ciment. Arșița nu ne poate înșela: e totuși toamnă. Despre ea vorbesc verdele întunecat, prăfuit, petele arămii, galbenul frunzelor veștede, cenușiul zării.

Încep să se zărească livezile de meri, cu pomi pitici și grei de rod, așezați cuminți unul după altul, cu rămuriș rotat, ce amintesc de desenele naive făcute de copii pe asfalt, cu tulpini drepte sau ușor oblice, văruite pînă la mijloc. Numai crengile merilor îndrăznesc să tulbure ordinea și se apleacă ademenitoare, oferindu-și fructele. Sînt mere mari, verzi-gălbui, al căror miez, la iarnă, va aminti de pepenele galben, mere lungulețe, roșii, pe care praful s-a așezat ca o pudră și mere aurii cu miez tare și parfumat.

Este uimitor cum niște pomi atît de mici pot purta, fără să se îndoaie, o povară atît de mare, susținută pe creangă doar de o codiță! Dacă n-ar fi mici și rotunzi, merii ar putea duce cu gîndul la pomul de iarnă, gătit la fiecare sfîrșit de an, sărbătorește.

La intrarea în livadă așteaptă, stinghere încă, stive de lăzi din scînduri. Mîini harnice primesc găleți și scări și munca

Scanned with OKEN Scanner

începe. Cineva fredonează o melodie a unui cîntec cunoscut care începe cu: „Frunză verde, măr rotat...” și alte voci i se alătură. E veselie în livadă și nimeni nu se mai gîndește la merii pitici, ușurați de dulcile lor podoabe.

Spre seară, șirurile de meri rămîn stinghere, în vreme ce din lăzi, pline ochi, rîd merele roșii, aurii și galben-verzui care își vor începe lungul drum spre magaziile de sortare.

Cînd înserarea coboară, aducînd cu ea răcoarea săracă a acestui sfîrșit de septembrie, o adiere înfioară livada. Foșnetul uscat al frunzelor vorbește merilor despre apropiata iarnă și, deși se văd înfofoliți în haină de nea, ei visează clipa roz-albă a florilor.

(d) Dezvoltarea unei maxime

„CUNOAȘTE-TE PE TINE ÎNSUȚI”
(precept delfic)

Ce repede trec anii! Parcă ieri intram în clasa a V-a și priveam dezorientată la mulțimea elevilor de gimnaziu din anii mai mari, răsfirați în pîlcuri, gălăgioși și dornici să pară grozavi în fața celor mici, abia scăpați de ghiozdan. E drept că genții le atîrnate pe umăr erau semnul trecerii noastre în gimnaziu, dar tocmai această schimbare ne incomoda. A urmat perioada de liniște aparentă, scurtă, pentru că, după ce ne-am cunoscut și ne-am împrietenit, s-au șters barierele. Numai orele și profesorii, absolut necunoscuți, fiecare cu obiectul său și cu exigențele sale, ne mai înghețau inimile.

Întîmplarea a făcut să fiu repartizată într-o clasă în care aproape toți copiii fuseseră colegi în ciclul primar și ierarhia era bine stabilită. Trebuia să arăt ce pot, să onorez foia

Scanned with OKEN Scanner

matricolă cu care venisem și, mai ales, s-o reprezint bine pe fosta mea învățătoare. Dar cum?

În noua mea clasă, cei mai mulți elevi erau buni, se întreceau să răspundă bine în ore, dar și să facă tot soiul de năzdrăvănii în pauze. Eram convinsă că mă descurc bine la limba română, istorie, geografie... Aveam trac doar la matematică. Tabla pe care o iubeam atît de mult în pauză, pe care desenam cu atîta plăcere, devenea dușmanul meu neîmpăcat în orele de matematică. Cum ieșeam la tablă, cifrele prindeau viață, săreau de la locul lor, intrau într-un dans haotic și nu se linișteau decît atunci cînd, rușinată, mă întorceam la locul meu.

Și, totuși, profesorul era convins că eu „văd matematica", pentru că reușeam să urmăresc mersul logic al unei probleme sau al unei demonstrații, găseam deseori soluții potrivite, judecam bine și aplicam corect regulile și formulele învățate. Dar extemporalele și tezele mele au rămas sub așteptări în primii doi ani. În clasa a VII-a se punea problema pregătirii intense a lotului de elevi participanți la olimpiadele școlare. Era simplu să optez pentru limba română, dar ceva tainic mă îndemna să-mi încerc forțele și la matematică, să trec peste propria mea neîncredere în mine și dacă, după testul final, nu voi fi selecționată ca reprezentantă a clasei, cel puțin să profit de perioada de pregătire pentru a-mi da seama ce-mi lipsește, care este cauza permanentei nereușite la un obiect pe care, de fapt, îl înțelegeam și care mă atrăgea.

Au urmat săptămîni de muncă intensă, cînd locul manualului l-au luat culegerile de probleme și *Gazeta matematică*, cînd a trebuit să uit micile plăceri ale timpului liber, ocupat acum din plin, cînd găsirea unei soluții devenea

Scanned with OKEN Scanner

mult mai importantă decît filmul de la televizor sau emisiunea muzicală de dragul căreia, cîndva, renunţasem la orice.

Eram prea ocupată ca să mă gîndesc şi la altceva şi, presată de timp şi de volumul mare de muncă, simţeam că o anumită schimbare se petrece în felul meu de a lucra la matematică. Şi iată că, după aproape o lună de pregătiri, cu cîteva zile înaintea fazei hotărîtoare, s-a produs evenimentul mult aşteptat.

Acordîndu-mi, în sfîrşit, o pauză binemeritată, urmăream un film la televizor, cînd, în mintea mea s-a făcut lumină. Şi atunci, comparînd anii trecuţi cu această perioadă de muncă intensă, am înţeles că inteligenţa nu valorează nimic, dacă ordinea nu o însoţeşte, o ordine a muncii zilnice şi a minţii, căci fără o bună capacitate de concentrare asupra a ceea ce faci, fără o disciplină a gîndirii, matematica este cu adevărat o junglă de noţiuni din care nu poţi ieşi. Fiecare problemă trebuie gîndită cu atenţie, iar întregul drum al rezolvării e necesar să fie însoţit de efortul permanent al atenţiei, astfel încît gîndurile parazite care-ţi hoinăresc prin cap să fie, încetul cu încetul, reduse la tăcere.

A fost o revelaţie care m-a făcut să renunţ la un film poliţist cu împuşcături şi urmăriri savuroase; ţin minte că m-am ridicat din fotoliu chiar la scena finală, care avea misiunea de a descîlci încurcatele hăţişuri de întîmplări de pe parcursul întregului film, am mormăit ceva, răspunzînd mirării sincere a părinţilor şi indignării fratelui mai mic, căruia îi întunecasem cîmpul vizual, şi m-am îndreptat spre masa mea de lucru: mă aştepta problema de geometrie care îmi dăduse atîta bătaie de cap în ultimele zile. M-am aşezat şi, după cinci minute de gîndire, am notat soluţia pe o foaie

Scanned with OKEN Scanner

pe care am zvîrlit-o cu ciudă cît colo. Spaima nelămurită față de probleme, care mă cuprindea ori de cîte ori mă apucam de lucru, dispăruse cu desăvîrșire. Înțelesesem că totul depinde doar de mine și că problemele, matematica însăși, nu au o existență aparte, puternică și greu de cucerit, ci sînt doar produse ale propriilor noastre minți.

Urmarea a fost firească și frumoasă: testul final mi-a permis să fac parte din lot, iar la faza națională, bine pregătită teoretic și încrezătoare în forța minții mele, am obținut o mențiune.

Urmarea urmărilor? Părinții, ca să nu mai vorbesc de fratele meu, s-au străduit, desigur, vreme de cîteva săptămîni să-și revină din uluială. Cît despre profesorul meu de matematică? Mi-a spus zîmbind, la școală: „acum, în sfîrșit, nu numai că vezi, ci și gîndești matematica...".

(e) Dezvoltarea unui proverb:

„ROADELE MUNCII SÎNT DULCI"

Cine nu are bunici și, mai ales cine nu are bunici la țară, este lipsit de mari bucurii. Satul bunicilor mei, ascuns după dealuri domoale, între livezi de meri și peri, cu ulițe care urcă în pante, este o oază de liniște. Aici timpul se scurge în ritmul dat de legănarea carelor trase de bivoli sau de mersul potolit al țăranilor care duc pe umăr furcile de întors fînul.. În diminețile de vară, turma de vaci, bivolii, caprele pleacă cu zgomot de clopote și clopoței, iar seara își vestesc la fel întoarcerea. Cele mai multe curți, cu grădini și livadă, stau atîrnate pe coastele dealurilor și numai casele trainice, cu ziduri pînă la mijloc din piatră,

Scanned with OKEN Scanner

multe cu etaj, împrejmuite cu garduri din lemn sau fier forjat, dau siguranța că satul nu va porni la vale.

Oamenii, deși mulți sînt navetiști, lucrînd la întreprinderile industriale din jur sau la C.F.R., au rămas totuși țărani și treabăluiesc seară de seară, duminică de duminică, prin curțile lor. Le place să sădească peri, pruni, nuci, meri și se mîndresc cu livezile lor.

Bunicul a trecut de mult de 80 de ani, dar urcă și acum dealul fecioreşte, culege bureți din pădure, își gospodărește singur grădina. El spune mereu că omul care-i om nu poate să treacă prin viață fără a sădi un pom. Așa se face că el este om de mai multe ori, pentru că și-a sădit toți pomii cu mîna lui.

Cu cîțiva ani în urmă, a făcut rost de niște vișini pitici și, văzînd că nu mă prea îndemn la treabă, m-a ajutat să sădesc și eu un pui de vișin. Pomii din jur, cu tulpini groase și coroană bogată, lăudați de mulți ani pentru roadele lor, păreau că se uită la vișinii pitici ca la niște intruși. Piticii nu promiteau nimic bun, erau prea plăpînzi, prea lipsiți de vlagă ca să rodească. Simțeam parcă aerul de trufie al nucului bătrîn, care umplea cu nuci lada bunicii. Bunicul, însă, știa el ce știa și-și îngrijea vișinii nepăsător. Primăvara, cînd tăia crengile și săpa în jurul tulpinilor, mă sfătuia să fac același lucru cu vișinul meu. Luam bidineaua muiată în var și mă chinuiam să-i spoiesc tulpina. Nu l-am iubit la început pe vișinul cel pitic, care cerea doar îngrijire și nu dădea nimic în schimb.

Deși se încăpățîna să reziste, și el și cei patru frați ai lui păreau intimidați de vechii arbori ai grădinii, la care se uitau cu sfială.

Într-o dimineață caldă de aprilie, s-a întîmplat însă o minune: cei cinci pitici s-au trezit împodobiți cu marame de

Scanned with OKEN Scanner

borangic ce răspîndeau în jur o mireasmă îmbietoare. I-au mîngîiat razele soarelui, i-a sărutat pe frunte vîntul, i-au îmbrățișat albinele și fluturii. Piticii au prins curaj. Nu s-au împăunat prea mult cu podoabele lor, ci au legat rod: la început bobițe mici, verzi, apoi fructe adevărate, rotunde, agățate strîns de codița lor. Au rezistat în fața vîntului și a ploii, s-au răsfățat sub razele soarelui. Căldura lui mai le-a pîrguit, iar a lui iunie le-a înroșit. Cînd nucul cel falnic își hrănea fructele, piticii ne dăruiau vișine coapte și își pierduseră sfiala. Iar cînd în cămara bunicii s-au rînduit borcanele cu compot și dulceață de vișine, mi-am dat seama cît de dulci pot fi roadele muncii.

(f) Comentarea unei competiții

LA OLIMPIADA DE MATEMATICĂ

Dimineața aceea îl găsise pe Dorin mai agitat ca niciodată. Soneria deșteptătorului își făcu datoria în van, pentru că el era treaz de mai bine de o oră și se perpelea în pat, cu gîndul la momentul hotărîtor de astăzi. Se sculă rapid și, după cîteva mișcări energice, se repezi în baie, hotărît să-și alunge teama și încordarea cu un șuvoi de apă rece. Reuși atît de bine, încît la masă, în timp ce sorbea ceaiul, în mintea lui ideea reușitei era definitiv instalată. Mama îl privea înțelegătoare; înainte de plecare îi ură simplu: „succes!". Știa însă că acest unic cuvînt valorează mai mult decît un întreg discurs.

Părăsi casa încruntat, preocupat. Vechile îndoieli îl năpădiră iar; simți aceeași senzație de apăsare și de teamă ascunsă. Dacă nici anul acesta nu va reuși să treacă de faza județeană, tot efortul lui de un an, toate pregătirile și

Scanned with OKEN Scanner

renunțările se vor dovedi inutile. Rememoră cu ciudă momentele de acum un an: era vesel și lipsit de griji, convins că fenomenalei lui inteligențe nu-i va rezista nici o problemă. Și uite că „fenomenala" lui minte se arătasé a fi jalnică și-l trădase în clipa cea mai importantă. Așa încît tăcutul și seriosul Călin, concurentul lui dintotdeauna (începînd cu grupa mare!), lucrînd în felul lui, fără să spună multe, a reușit la faza pe țară. Acolo „pe țară" (cuvîntul i se părea magic) a obținut o mențiune și, oricît de buni prieteni erau ei, Dorin trebuia să recunoască că, în adîncul sufletului său, îl invidiază.

Știa că este și el capabil de o asemenea performanță, că poate, dar că este nevoie de muncă, multă muncă. Și a pornit pe acest drum lung și anevoios. Nici nu și-a dat seama cînd corvoada acesta zilnică a devenit o plăcere, iar efortul, o bucurie.

„Ar fi pur și simplu ridicol dacă n-aș reuși!" își zise Dorin. Iată și liceul unde avea loc concursul. O clădire veche, impunătoare, înconjurată de copaci bătrîni, iar în fața ei, o mare de elevi de toate vîrstele. Simți cum îl pătrunde pînă în măduva oaselor acea stare de așteptare caracteristică. Era ca un sportiv înaintea începerii probei hotărîtoare. Îl zări printre colegii lui pe Călin, tăcut ca de obicei, privindu-i pe ceilalți cum se agită, și ascultîndu-le glumele zgomotoase, care mascau emoția. După vreo jumătate de oră elevii erau așezați în bănci după nume și clasă. Întreaga procedură a repartizării venea să le sporească emoțiile. Nimeri chiar în cabinetul de matematică, în aceeași sală cu Călin. „Față în față", deci, gata să-și măsoare forța minții. Zumzetul din sală amenința să ia proporții, cînd ușa se deschise și intrară

Scanned with OKEN Scanner

trei profesori cu chipuri severe. Unul dintre ei ținea în mînă un plic alb. Dorin încremeni în picioare alături de ceilalți. Simți că i se uscase gîtul.

— Stați jos, rosti cel cu plicul. Vă aflați aici pentru a vă încerca forțele în domeniul matematicii. Cei mai buni dintre voi, doar trei la număr, vor fi selecționați pentru faza națională. Vă urez tuturor mult succes! Tăcere încordată. Fețe sclipind de emoție. Dorin simți nevoia acută de a sorbi o gură de apă.

— Iată subiectele pentru clasa a VIII-a, se auzi din nou vocea gravă a profesorului. Fie numerele reale a, b, c astfel încît...

Pe măsură ce scria, uimirea lui Dorin creștea. Nici vorbă de satisfacție, ci doar de o mare uimire. Subiectele, primul și al doilea, i se păreau simple. Al treilea și al patrulea erau mai dificile, dar nu prea. La al cincilea uimirea îi pieri brusc. Era o problemă de geometrie — disciplina lui preferată — pe care însă nu știa de unde s-o apuce. Se căzni să vadă de la început modul de rezolvare, cum avea obiceiul, dar nu reuși. Începu să-și piardă din siguranță și simți cum sîngele îi năvălește în obraji. Se auzi din nou glasul profesorului de la catedră:

— Aveți din acest moment trei ore. Încă o dată, mult succes!

Dorin își frecă mîinile și încercă să se calmeze. Privi în direcția lui Călin: scria serios și liniștit, fără să șovăie. Deznădejdea îi întunecă privirea. Cînd începu să lucreze, înțelese că nici primele două subiecte nu sînt așa de simple. După două încercări nereușite cu primul exercițiu, renunță și se apucă de al doilea, însă de la un punct nu mai găsi nici aici ieșirea. Era transpirat tot și teama pusese complet stăpînire pe el. Iar Călin scria, scria...

Scanned with OKEN Scanner

Deznădăjuit, puse stiloul jos şi privi ciorna plină de calcule. Îl apucă plînsul, dar se stăpîni; luă un creion şi începu să deseneze în neştire, cu gîndul aiurea. Parcă uitase de sine. Începu să viseze. Se învălmăşeau în mintea lui imagini ciudate, fragmente de întîmplări trăite: o vacanţă la mare, un concurs de înot, o bătaie cu bulgări, o teză nereuşită la limba română...

Brusc se trezi şi-şi dădu seama unde se află. Ciorna îi era plină de mîzgăleli. Se uită la ceas; trecuse jumătate de oră de cînd părăsise lucrul. Mai avea două ore. O ciudată linişte şi siguranţă puseră stăpînire pe el. Privi spre Călin; era liniştit. Privi din nou subiectele şi se apucă din nou de lucru calm, atent. Într-un sfert de oră termină primele două subiecte; trecu la celelalte, iar ideile îi veneau nesperat de repede şi se înlănţuiau logic. Îşi ridică din nou privirile: în jur numai feţe încordate. Călin stătea cu stiloul în gură, semn al unei supreme îndoieli. „E în mare încurcătură", îşi zise Dorin cu mulţumire ascunsă, dar imediat se mustră ruşinat. „Dacă e să reuşesc, o să reuşesc pentru că am făcut eu, nu pentru că n-a făcut el" şi se aplecă din nou asupra foii.

Ajunsese la hopul cel mare, problema a cincea. Mintea îi lucra înfierbîntată, complet detaşată de cele din jur. Apoi, treptat, crisparea de pe chipul băiatului dipăru, lăsînd loc unei vădite mulţumiri. Era o problemă frumoasă, care cerea gîndire şi imaginaţie. Răsuflă uşurat. După o jumătate de oră era gata. Se ridică cu foile în mînă. Era primul. În timp ce se îndrepta spre catedră, simţea privirile admirative sau înciudate ale celorlalţi. Unul singur părea indiferent.

Imediat după el depuse lucrarea şi Călin. Afară se priviră zîmbind, întrebîndu-se din ochi. Dorin se simţea ca un soldat

Scanned with OKEN Scanner

care a încheiat cu bine o misiune specială. O bucurie nețămurită îi umplu sufletul...

Peste cîteva zile, profesorul de matematică citea cu glas vesel numele celor trei admiși la faza națională: Dumitru Cărășel („ăsta nu-i de la noi", își ziseră copiii), Călin Drăgan (aplauze) și Dorin Voinea (exclamații de bucurie, aplauze).

Dorin zîmbea, uitîndu-se fericit în jur. Erau acum amîndoi concurenți în lotul național.

Scanned with OKEN Scanner

VII. COMPUNERI CU DESTINAȚIE SPECIALĂ

Imediat după absolvire sau chiar în timpul școlii, elevii sînt puși în situația de a alcătui o serie de compuneri care se utilizează în domeniul relațiilor publice, al activităților politice, juridice ori administrative. O adunare cetățenească sau de tineret se consemnează adesea într-un proces-verbal, o expediție științifică sau turistică se încheie uneori cu o informare, dare de seamă sau raport de activitate. Viața de fiecare zi ne obligă să redactăm o scrisoare sau să expediem o telegramă, să completăm un formular sau să întocmim un dosar cu acte.

Compunerile cu destinație specială au o structură și un mod de elaborare diferite de compunerile obișnuite, de aceea sînt prezentate într-un capitol aparte. După conținut și gradul de formalizare, ele se subîmpart în *compuneri-corespondență* (scrisoarea, biletul, telegrama, cartea poștală, cartea poștală ilustrată) și *compuneri oficiale* (cererea, darea de seamă, procesul-verbal, raportul, memoriul de activitate, autobiografia). Tuturor acestor tipuri de compuneri, mult mai numeroase decît cele enumerate de noi și prevăzute de programa școlară, Vasile Teodorescu le-a consacrat o carte specială[110], iar Constantin Parfene un capitol substanțial din *Compozițiile în școală*[111], încît observațiile noastre au inevitabil un caracter sintetic și întregitor.

110 Vasile Teodorescu, *Compunerile-corespondență și cu destinație oficială*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1979.

111 Constantin Parfene, *Compozițiile în școală*, p. 174 - 223.

Scanned with OKEN Scanner

Compunerile cu destinație specială țin de stilul administrativ al limbii literare, de stilul relațiilor publice dintre indivizi și instituțiile statului. Stilul administrativ este o variantă funcțională a limbajului cultivat non-artistic, alături de stilul publicistic și științific. Acest stil se caracterizează printr-un mare grad de obiectivitate, prin fixarea precisă a timpului și locului în forme și construcții stereotipe. Descrierea separată a fiecărui tip de compuneri speciale s-ar solda cu aceleași concluzii. Pentru a evita repetițiile inutile, vom proceda la o scurtă caracterizare a stilului administrativ în general, în care vom recunoaşte însuşiri speciale ale unei specii de compunere sau alteia.

Funcția dominantă, care determină întreaga structură și caracteristicile esențiale ale stilului administrativ, este cea referențial-denominativă. Emițătorul nu este atît de preocupat să se exprime pe sine, cît să numească cu precizie „obiectul" mesajului și să se facă înțeles. Unitățile denominative ale textului trebuie să fie univoce, sensurile tranzitive și precise, fără conotații secundare care ar putea încurca receptarea corectă.

Spre deosebire de manifestările scrise ale celorlalte stiluri, care nu au un destinatar anume, speciile stilului administrativ au un destinatar precis. Emițătorul și receptorul apar aici ca persoane cunoscute, chiar dacă de cele mai multe ori sînt persoane juridice ori colective. Din această cauză, expeditorul se exprimă de obicei la persoana I plural, iar destinatarul e desemnat prin persoana a II-a plural.

Stilul administrativ s-a contaminat de la vechiul stil juridic, de la care a moștenit unele caracteristici. Speciile sale se realizează aproape exclusiv în forme scrise,

Scanned with OKEN Scanner

apelează frecvent la forme stereotipe şi formule convenţionale, fiind cel mai conservator dintre stiluri.

O descriere detaliată a stilului administrativ pe niveluri lingvistice efectuează recent Dumitru Irimia[112]. La nivel *fonematic* se observă recursul frecvent la mijloace grafice precum: caracterele diferite ale literelor, organizarea spaţială a textului sau utilizarea unor abrevieri specifice: *a.c.* (anul curent), *a.m.* (ante meridian), *p.m.* (post meridian), *art.*, *lin.*, *lit.*, *p.s.* (post-scriptum) etc.

Din punct de vedere *morfologic* se constată frecvenţa ridicată a substantivelor, pronumelor nepersonale (demonstrative, nehotărîte, relative), a prepoziţiilor şi conjuncţiilor. Preponderenţa substantivelor se explică prin caracterul accentuat denominativ şi nominal al propoziţiilor şi frazelor. Necesitatea situării temporale şi spaţiale a „obiectului" comunicării determină frecvenţa foarte ridicată a substantivelor postinfinitivale (în *vederea realizării*, în cursul *efectuării cercetării*, se impune *luarea* de măsuri etc.). Acestora li se adaugă participiile pasive substantivizate prin articolul hotărît (*inculpatul*, *învinuitul*) şi articolul demonstrativ (*cel urmărit*, *cel lovit*, *cel condamnat*).

În interiorul genului gramatical, substantivele „personale" se caracterizează prin neutralizarea opoziţiei *masculin - feminin*. Se întrebuinţează fie numai forma de masculin (*inculpat*, *învinuit*, *condamnat*, *soţ*), fie numai forma de feminin (*parte*, *persoană*, *rudă*), ca la substantivele ambigene. Opoziţia de număr e dominată de *singular* (*învinuitul*, *inculpatul*).

---

112 Dumitru Irimia, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, p. 219 - 243.

Scanned with OKEN Scanner

În flexiunea cazuală a substantivului sau a pronumelui se impun printr-o frecvență ridicată *genitivul* și *dativul*. Apar des și prepoziții ale genitivului (*în contra, asupra*) sau ale dativului (*conform, potrivit*).

În privința flexiunii verbale, speciile stilului administrativ se caracterizează prin diatezele activă și pasivă, modurile indicativ și conjunctiv, capabile să exprime ideea de obiectivitate impersonală și de generalitate. Aspectul nominal, concentrat al propozițiilor explică frecvența ridicată a infinitivului (în scopul *de a se obține*, pentru *a aplana*) și a participiului pasiv (*săvîrșită, prevăzută*). Intenția de indeterminare temporală se realizează prin așa-numitul prezent etern (legea *asigură*, instanța *hotărăște*, prezidiul *se compune*). Destinatarul fiind adesea o instituție, se impune întrebuințarea persoanei a II-a plural sau a pronumelor de politețe, alături de persoana I singular sau plural.

Cea mai conservatoare în stilul administrativ pare să fie *sintaxa*. Propozițiile, cînd simple, cînd dezvoltate în fraze arborescente, se construiesc după tipare convenționale transmise prin tradiție. Începutul și sfîrșitul sînt marcate de formule fixe, solemne sau reverențioase. În frază predomină raportul de coordonare disjunctivă și de subordonare atributivă sau circumstanțială. Propozițiile subordonate sînt reduse adesea la complemente circumstanțiale cu ajutorul unor prepoziții specifice: *circumstanțial de scop* (i s-a încredințat minorul *spre creștere, spre a-i servi la, în vederea*), *circumstanțial de mod* (s-a transmis *în copie, sub luare de semnătură*, măsura încetează *de drept*), *circumstanțial de mod cu sensuri condiționale* (*potrivit, potrivit cu, în conformitate cu, în baza*), *circumstanțial de relație* realizat prin prepozițiile *asupra, de natură să/a, în măsura în care*. Un

Scanned with OKEN Scanner

rol important în organizarea textelor administrative îl au repetiția, enumerarea și alineatul.

La nivel *lexical*, stilul administrativ se caracterizează prin univocitatea semantică a cuvintelor, claritate, precizie, concentrare maximă a vocabularului într-un număr relativ stabil și restrîns de termeni fundamentali. Terminologia juridică și administrativă se constituie într-un fel de cod metalingvistic specific sau, mai exact, într-un subcod care funcționează ca variantă profesională specifică a limbii comune.

Stereotipia structurii gramaticale se întîlnește cu stereotipia limbajului, deși lexicul textelor juridice și administrative este mai receptiv la înnoirile lingvistice. Termeni neologici specifici (*instanță*, *diferend*, *litigiu*, *a revoca*, *inculpat*, *recidivă*) coexistă cu elemente populare, dintre care unele au o aură arhaică (*ațîțare*, *slujește*, *treburi obștești*, *săvîrșirea*). Lexicul oricărui limbaj sau stil funcțional reflectă mai rapid, dacă nu chiar imediat, schimbările care au loc în viața social-politică a unei comunități lingvistice.

Stilul administrativ este cel mai omogen dintre toate variantele funcționale ale limbii române literare. Cu toate acestea, între speciile sale intervin unele diferențieri sensibile, determinate de conținutul foarte divers și destinatarul lor. Gradul de formalizare al textelor variază de la standardizarea structurii și formulelor verbale pînă la o relativă libertate în ordonarea părților și utilizarea expresiei.

Compunerile - corespondență se folosesc în relațiile particulare dintre indivizi sau dintre indivizi și instituțiile publice. Cele mai des întrebuințate compuneri cu caracter epistolar sînt scrisoarea, biletul, telegrama, cartea poștală, cartea poștală ilustrată. Față de celelalte compuneri, scrisoarea nu exclude prezența unor atitudini și

Scanned with OKEN Scanner

accente personale, poartă pecetea individualității autorului, ceea ce le salvează de multe canoane și restricții. În caz contrar, modalitatea epistolară de comunicare dintre oameni ar fi anostă, monotonă și nivelatoare. Cu sau fără intenții artistice, unele scrisori au devenit veritabile documente de viață, impresionante prin sinceritatea și profunzimea mărturisirilor. În literatură, scrisoarea, pusă de obicei pe seama altor persoane, este folosită în scopul exprimării directe a sentimentelor ori ca pretext pentru mascarea identității scriitorului.

După conținutul pe care îl exprimă, scrisorile pot fi amicale, familiale, oficiale, de mulțumire, de felicitare, de recomandare, de dragoste, de reproș, de condoleanțe etc. Indiferent de natura lor, orice scrisoare se alcătuiește după următoarea schemă generală: În partea de sus, dreapta, se notează localitatea de unde se expediază scrisoarea și data (ziua, luna și anul). La mijlocul rîndului, sus, se scrie formula de adresare, după care se pune virgulă. Ca orice compunere, scrisoarea trebuie să aibă o introducere, un cuprins și o încheiere. În introducere și încheiere se folosesc anumite formule convenționale, care pot fi nuanțate la infinit, în funcție de relațiile dintre expeditor și destinatar, de sensibilitatea și inteligența expeditorului. La sfîrșitul scrisorii, mai spre dreapta, se pune semnătura expeditorului. Dacă s-a omis ceva din scrisoare, se poate adăuga chiar la sfîrșit după semnele P.S. (adică *post-scriptum*).

Oradea, 17 august 1990

Dragă Mircea,

Am ajuns cu bine acasă și impresiile de călătorie sînt atît de plăcute, încît nu pot să nu-ți împărtășesc cîteva dintre ele.

Mă bucur că am avut inițiativa de a face o excursie în Deltă.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoșteam Delta Dunării din spuse și scrise, am văzut și cîteva emisiuni la televizor, dar nu-mi puteam imagina că există un loc atît de fermecător, diferit de ceea ce putem vedea în fiecare zi: întinderea nesfîrșită de ape, insule plutitoare de stuf, pescari cu bărbi fabuloase, cherhanale, bărci... N-am să uit niciodată plimbarea pe lacul Fortuna, masa pescărească de la Maliuc, flora și fauna încîntătoare. Delta reprezintă nu numai un paradis al păsărilor, ci și al vegetației rare. Mă bucur că am reușit să văd atîtea specii neobișnuite de plante și păsări. Parcă văd plutind grațios prin fața mea pelicanul, lopătarul, egreta, călifarul alb și roșu... Delta mi-a fixat nu numai cunoștințele, dar simt că mi-a completat și peisajul meu sufletesc.

Am rămas cu dorința și hotărîrea de a vizita Delta Dunării cu orice ocazie. Anul viitor, însă, va trebui să vedem cîteva muzee, case memoriale și locuri pitorești din județul nostru.

Îți doresc în continuare o vacanță plăcută și multă sănătate.

Cu prietenie,
Andrei

P.S. Am găsit cartea despre care am vorbit la mine în bibliotecă.

Biletul este o formă de corespondență mai redusă, care circulă de obicei între prieteni, rude, cunoștințe și prin care se fac scurte comunicări, rugăminți, se transmit vești sau invitații.

București, 15 aprilie 1986

Ionică,

Avînd treburi prin București, am trecut azi pe la tine, dar nu era nimeni acasă. Ne putem întîlni mîine, orele 16, în fața hotelului Dunărea, de lîngă Gara de Nord.

Traian Ionescu

Scanned with OKEN Scanner

T e l e g r a m a este o comunicare scurtă, redusă adesea la o singură propoziție, transmisă prin cele mai rapide mijloace tehnice. Telegramele pot fi de felicitare, de mulțumire, de condoleanțe, de răspuns sau oficiale.

Redactarea unei telegrame trebuie să țină cont de cîteva reguli, impuse de raporturile diferite dintre expeditor și destinatar: Formularea trebuie să fie adecvată conținutului comunicării și persoanei căreia i se adresează. Folosind elipsa, trebuie evitat limbajul criptic. Pe lîngă numele și prenumele destinatarului — scrise complet — se vor menționa funcțiile și titlurile științifice ale acestuia (în afară de situațiile cînd între expeditor și destinatar sînt relații amicale sau de rudenie). Numai telegramele adresate unor prieteni sau rude apropiate pot fi semnate cu prenumele sau cu un diminutiv.

Telegramă de felicitare

La mulți ani, sănătate, fericire, noroc.

Emilian

C a r t e a p o ș t a l ă, căzută în desuetitudine, și c a r t e a p o ș t a l ă i l u s t r a t ă sînt o formă de corespondență scurtă care, de obicei, pe lîngă salutări convenționale sau urări de bine, comunică și sumare impresii despre locuri văzute sau fapte petrecute.

Eforie Nord, 15 august 1986

Gînduri bune și salutări de la mare, unde ne simțim foarte bine.

Elena și Traian Ionescu

Scanned with OKEN Scanner

Compunerile cu destinație oficială pe care tinerii elevi trebuie să le cunoască, fiindcă se folosesc încă din școală, sînt: cererea, declarația, raportul de activitate, autobiografia, procesul verbal, darea de seamă etc.

Cererea este o compunere cu destinație oficială prin care solicitantul se adresează unei instituții, întreprinderi sau organizații cerînd fie rezolvarea unei probleme personale, fie rezolvarea unei probleme de interes mai larg, cetățenesc.

Caracteristicile unei cereri sînt:

(a) din punct de vedere al conținutului: formula de adresare (care indică funcția celui care i se adresează solicitantul); prenumele, numele, ocupația, locul de muncă (dacă este cazul și adresa) solicitantului; conținutul propriu-zis al cererii trebuie să fie succint și clar formulat, însoțit de motivarea solicitantului; semnătura solicitantului; localitatea și data întocmirii; funcția celui căruia i se adresează cererea și instituția (întreprinderea sau organizația) pe care o conduce;

(b) din punct de vedere estetic: se scrie pe o coală de hîrtie albă; se lasă în partea de sus a colii un spațiu liber (aproximativ o pătrime din coală), loc necesar pentru eventualele rezoluții; se lasă în stînga colii un spațiu de circa 5 - 6 cm, necesar pentru perforare și îndosariere; se scrie citeț, fără ștersături, se păstrează distanța firească între cuvinte și între rîndurile scrise; semnătura se impune să fie descifrabilă, fără ornamente inutile;

(c) sub aspectul faptelor de limbă: se impune respectarea specificului stilului administrativ, deci se folosesc formule-tip (clișee), care ușurează exprimarea limpede și simplă a cererii; sînt inadmisibile greșelile de ortografie și abrevierile; după formula de adresare se pune virgulă; nu se mai folosesc formule pretențioase de încheiere prin care petiționarul își exprima odinioară respectul față de cel căruia i se adresa

Scanned with OKEN Scanner

(de tipul „Primiți asigurarea considerațiunii mele"), nici lozinci (de tipul „Trăiască lupta pentru pace").

Stimate Domnule Director,

Subsemnatul Alin R. Sabău, elev în clasa a cincea la Liceul „Mihai Eminescu", domiciliat în Oradea, str. Republicii, nr.32, et. I, ap.5, vă rog să aprobați eliberarea unei adeverințe din care să rezulte că sînt elevul acestui liceu.

Adeverința îmi este necesară pentru a mă putea înscrie la cursul de înot organizat de Clubul Sportiv „Voința".

Oradea, 12 aprilie 1990.

Alin Sabău

Domnului Director al Liceului „Mihai Eminescu", Oradea, str. Craiovei, nr. 3.

Declarația este un text oficial prin care o persoană depune o mărturie în fața unor organe de stat, în calitate de martor.

Caracteristici: fiind un act oficial cu valoare de mărturie, declarația cere din partea celui care o face corectitudine și obiectivitate. Orice interpretare subiectivă sau falsă a faptelor relatate este pedepsită de lege. Ca orice act oficial, ea solicită martorului o exprimare clară, concisă, corectă, lipsită de digresiuni, astfel încît faptul relatat să apară limpede, lipsit de orice încărcătură inutilă. În DEX (București, Editura Academiei, 1975, p. 234) apar și alte sensuri ale cuvîntului.

Declarație,

Subsemnatul Ion Ardelean, elev în clasa a VIII-a la Școala Normală „Iosif Vulcan", Oradea, declar următoarele:

Scanned with OKEN Scanner

În dimineața zilei de 7 decembrie 1990 mă aflam în dreptul pasajului de trecere din fața magazinului „Crișul", în stația de tramvai. În stație s-a oprit tramvaiul nr. 4, din care au coborît mulți călători adulți, copii de școală primară și mai ales elevi de liceu. Cei mai mulți au coborît prin pasajul subteran destinat pietonilor pentru a putea traversa. Un grup restrîns de elevi de liceu a traversat direct peste șosea, incorect și fără să se asigure, escaladînd gardul despărțitor. Culoarea semaforului se schimbase (era galbenă). Din grup s-a desprins un băiat, care a pornit paralel cu gardul ce desparte trotuarul de șosea. Un autoturism Dacia 1300, cu număr de înmatriculare din județul Sălaj, se apropia cu viteză mare de intersecție. Din cauza unei basculante încărcate cu pietriș, din care se scurgea apă, șoferul autoturismului nu l-a observat pe elevul care circula incorect și l-a acroșat, accidentîndu-l grav. Menționez faptul că în stație se aflau și alți elevi de la liceele „Iosif Vulcan" și „Em. Gojdu", care pot da declarații.

Ion Ardelean

A u t o b i o g r a f i a, conform DEX, este o „expunere orală sau scrisă a vieții unei persoane, făcută de ea însăși".

Caracteristici:

(a) date care se cer într-o autobiografie: numele celui care scrie, locul și data nașterii; referiri la familie: părinți, frați, surori; date esențiale despre anii de școală; date despre activitatea profesională; semnătura; data și locul întocmirii autobiografiei;

(b) exigențe ale redactării: deoarece autobiografia devine un act oficial, ea presupune din partea autorului maximă responsabilitate în ceea ce privește corectitudinea datelor

Scanned with OKEN Scanner

furnizate; se impune ordine riguroasă în relatare, fără reveniri, fără amănunte nesemnificative, fără paranteze inutile și mai ales fără deformări ale adevărului; se cere o formulare clară, simplă, precisă; trebuie scrisă citeț și așezată corect în pagină.

Autobiografie

Mă numesc Laurențiu M. Cîmpan și m-am născut în comuna Odoreu, județul Satu-Mare, în ziua de 12 aprilie 1962.

Părinții mei, Florica și Mihai Cîmpan, sînt învățători în comuna Odoreu, unde au fost repartizați după absolvirea Școlii Normale din Oradea. Fiind originari din comuna Picleu, jud. Bihor, după 10 ani de activitate în jud. Satu-Mare s-au transferat în comuna natală, unde funcționează și astăzi. Bunicii mei sînt țărani, trăiesc și muncesc în satul vecin Orvișele.

În afară de mine, părinții mei mai au doi copii, un băiat și o fată. Fratele meu mai mare, Dumitru, este absolvent al Școlii profesionale, secția mecanică, și lucrează în sat, unde și-a deschis un atelier de reparat mașini agricole. Sora mea, Maria, a absolvit cursurile Liceului „Solidaritatea" din Oradea și lucrează ca muncitoare calificată la Întreprinderea de încălțăminte. Este căsătorită și are doi copii.

Eu am absolvit cursurile școlii primare și cele gimnaziale în satul natal Picleu. După terminarea gimnaziului, în anul 1976, am dat examen de admitere la Școala Normală „Iosif Vulcan" din Oradea, secția învățători. Sînt căsătorit de doi ani. Din anul 1981 am funcționat ca învățător în comuna Tileagd, jud. Bihor. În 1984 m-am prezentat la examenul de definitivat și am obținut media 9,40. Peste cinci ani, în 1989, am obținut gradul didactic II.

Scanned with OKEN Scanner

Începînd din 1987 am trimis la *Revista de pedagogie* cîteva articole în care am sintetizat experiența dobîndită în acești ani de muncă la catedră.

M-am înscris la concursul pentru ocuparea postului de învățător la Școala de Aplicație „Iosif Vulcan" Oradea, din dorința de a-mi perfecționa continuu activitatea la clasă.

Oradea, 20 august 1990

Laurențiu Cîmpan

P r o c e s u l - v e r b a l este un document oficial în care se notează sintetic sau detaliat desfășurarea unei ședințe sau a unei adunări, se consemnează un fapt, o situație, se înregistrează activitatea unei persoane, a unui colectiv, a unei instituții.

Caracteristici:

(1) în ceea ce privește structura: *(a)* există procese-verbale tip formular care trebuie completate; *(b)* există procese-verbale care trebuie întocmite (legate de adunări, ședințe) și care respectă anumite cerințe: introducerea cuprinde data, locul de desfășurare al adunării, persoanele invitate, situația prezenței, alegerea prezidiului și a secretariatului, anunțarea ordinii de zi; cuprinsul înregistrează cursul discuțiilor, propunerile participanților, hotărîrile care se iau în adunare, concluziile celui care conduce adunarea; încheierea se reduce la o formulă-tip și este urmată de semnătura celui care a întocmit procesul-verbal;

(2) în ceea ce privește faptele de limbă: este obligatorie folosirea unor formulări-tip (clișee) ce aparțin stilului administrativ; se impune notarea corectă, obiectivă a intervențiilor participanților la discuții; se cere respectarea

Scanned with OKEN Scanner

normelor limbii literare în exprimare, atît atunci cînd se înregistrează detaliat intervențiile participanților, cît și atunci cînd se apelează la o notă succintă.

Proces–verbal,

încheiat astăzi, 15 octombrie 1990, cu ocazia ședinței de constituire a cercului *Prietenii naturii* din Școala Normală „Iosif Vulcan", Oradea.

Ședința a fost deschisă de doamna profesoară de științele naturii ..., care a prezentat-o pe invitata liceului, doamna ..., muzeograf la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, specialistă în probleme de ecologie. A arătat apoi faptul că la acest cerc participă elevi din toate clasele de liceu, precum și profesori din școală. Cercul este deschis oricărui elev care iubește natura și dorește să o ocrotească. Doamna profesoară a anunțat ordinea de zi:

1. Cuvîntul doamnei muzeograf ...
2. Alegerea președintelui cercului și a unui comitet de conducere format din trei membri.

Doamna profesoară a invitat-o pe doamna muzeograf ... să vorbească elevilor. În cuvîntul său, d-sa a relevat importanța ecologiei, vechimea preocupărilor ecologice, interesul lumii contemporane pentru conservarea ecosistemelor, măsurile luate în acest sens de organisme internaționale de prestigiu, responsabilitatea sau lipsa de responsabilitate a unor țări față de păstrarea purității mediului înconjurător. A făcut referiri concrete la situația din țara noastră, la zonele geografice grav afectate de poluare, la recentele măsuri pentru oprirea unor instalații cu efecte nocive, precum și la interesul deosebit stîrnit de primejdia degradării mediului în Deltă. În

Scanned with OKEN Scanner

încheiere, d-na muzeograf a salutat inițiativa elevilor din Școala Normală, viitori învățători și educatoare, de a constitui acest cerc, premisă pentru munca lor educativă, în viitor. I-a asigurat pe membrii cercului de sprijinul permanent pe care se angajează să-l dea tuturor, în numele secției de științe ale naturii din Muzeul Țării Crișurilor.

După ce a mulțumit d-nei muzeograf, d-na profesoară de științele naturii a trecut la partea a doua a ședinței cercului.

Elevul M. B. a cerut permisiunea ca, în numele tuturor membrilor cercului, să adreseze d-nei muzeograf rugămintea de a accepta să devină președinte de onoare al cercului; propunerea a fost acceptată.

Eleva V. I. a propus ca președinte, din partea colectivului de elevi, pe Z. R. din clasa a XI-a, cunoscute fiind atît preocupările sale constante pentru științele naturii, cît și rezultatele obținute de el la concursurile școlare, faza națională. Propunerea a fost votată în unanimitate.

Elevul B. N. a propus ca secretară a cercului pe E. M. din clasa a IX-a, elevă foarte conștiincioasă, care are calitățile necesare pentru a păstra în ordine documentele cercului. Toți membrii cercului au fost de acord.

Elevul R. S. a făcut ultimele două propuneri: eleva T. G. din clasa a IX-a și elevul M. N. din clasa a XI-a, arătînd faptul că ambii, fiind buni matematicieni și buni organizatori, vor putea răspunde atît de partea financiară, cît și de toate celelalte activități ce țin de organizare.

Eleva G. T. a propus în locul elevei T. G. pe eleva C. B. din clasa a XI-a.

S-a trecut la vot. Deoarece T. G. a obținut un număr mai mare de voturi, a rămas membră a comitetului de conducere al cercului.

Scanned with OKEN Scanner

Președintele cercului, elevul Z. R., anunță data următoarei ședințe a cercului și precizează că, pînă la data de 25 oct., cei care doresc să participe cu referate sau cu intervenții în legătură cu tema pusă în discuție trebuie să se înscrie la secretara cercului.

Mulțumește apoi pentru participare doamnei muzeograf, domnilor profesori, precum și elevilor. Declară ședința închisă.

Drept pentru care am încheiat acest proces-verbal.

Semnătura

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

S. Alexandrescu, I. Rotaru, *Analize literare și stilistice*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.

Roland Barthes, *Introduction à l'analyse du récit*, în *Communications*, 8, 1966.

J. Bézard, *De la méthode littéraire*, Paris, 1926.

Al. Bistriţeanu, C. Boroianu, *Introducere în studiul literaturii*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968.

Bianca Bratu, *Literatura și educația estetică a preadolescentului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970.

Ch. Bremond, *Logica povestirii*, București, Editura Univers, 1981.

Matei Cerkez, *Creșterea eficienței orelor de compunere*, în *Buletin de informare științifică pe anul 1985*, București, Societatea de Științe Filologice, 1985.

Clara Georgeta Chiosa, *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1964.

Cultivarea limbii române în liceu. Norme și exerciții, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

Ana Dumitrescu, *Metodologia structurilor narative*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.

E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Ecaterina Georgescu, *Joc al fanteziei și inteligenței*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

Mircea Gheorghe, *Ghid metodic pentru predarea lecturii literare la clasele V - VIII*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

H. Hatzfeld, *Initiation à l'éxplication de textes françaises*, München, 1969.

Iustina Itu, *Funcția formativă a orelor de literatură*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.

Valeriu C. Neștian, *Metodica predării textului literar în liceu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982.

N. Niel, *Comment utiliser l'analyse structurale du récit dans les études littéraires et l'analyse des textes*, în *Le français dans le monde*, 75, 1970.

Noțiuni de stil și de compoziție în școală (Dezbatere), în *Limbă și literatură*, vol. I, 1974.

C. Pascu, *Comentariul textului literar în școală*, în *Limba și literatura română în liceu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

Perfecționarea lecției în școala modernă (coordonator: I. Cerghit), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

Jean Piaget, *Psihologia inteligenței*, București, Editura Științifică, 1969.

V. Poenaru, *Comentariul literar*, în *Limba română în școală*, București, 1980.

G. Rudler, *L'explication française*, Paris, 1902.

Cornelia Stoica, *Compuneri și exerciții de cultivare a limbii*, în *Buletin de informare științifică pe anul 1985*, București, Societatea de Științe Filologice, 1985.

Ion Vasile Șerban, *Metoda critică și analiza literară ca model*, în *Limbă și literatură*, vol IV, 1984; *Model, risc și eroare în comentariul literar*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1986.

Tzvetan Todorov, *Categoriile narațiunii literare*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972.

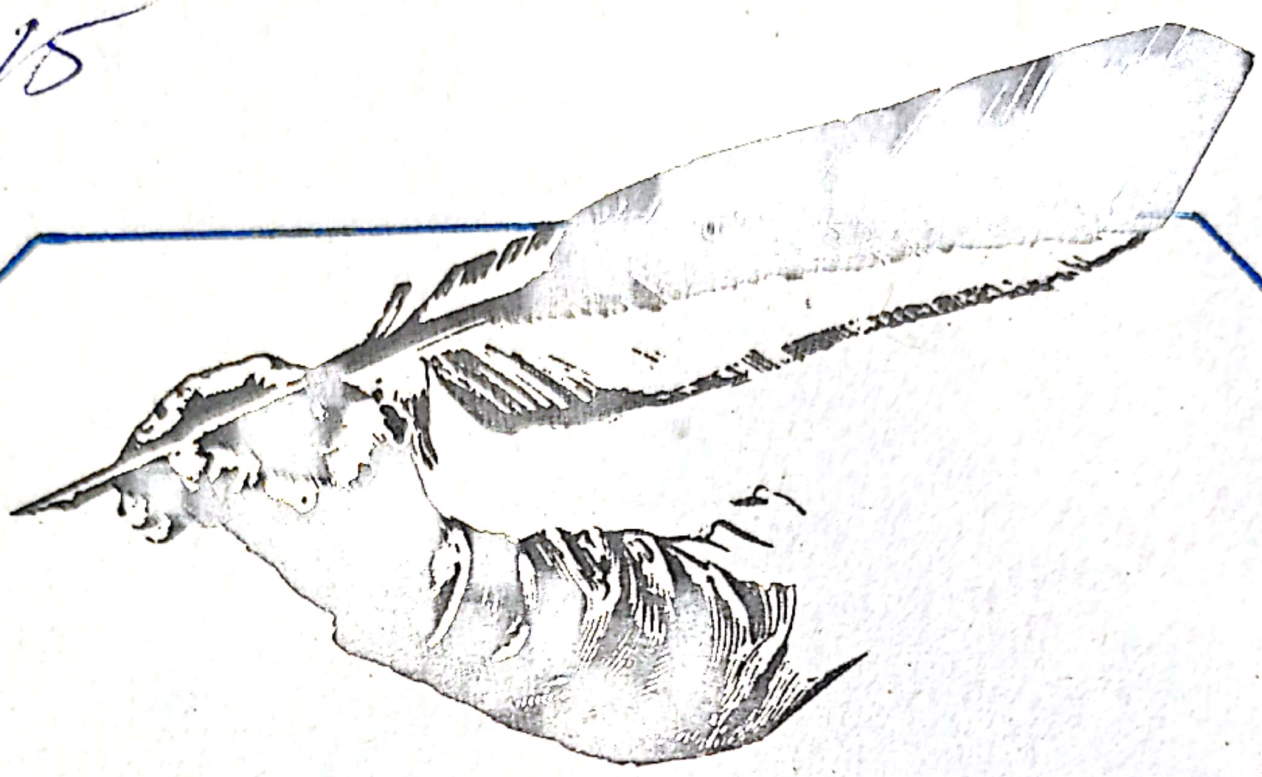
Scanned with OKEN Scanner

G. G. Ursu, Fl. Mihăescu, *Analize și interpretări literare*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975.

G. Văideanu, *Cultura estetică școlară*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

15



Anticii numeau *figură* orice schimbare a gîndirii sau a vorbirii într-un fel neconform cu natura şi găseau izvorul principal al figurilor stilistice într-o slăbiciune funciară a limbii care nu poseda suficienţi termeni pentru toate obiectele şi fenomenele lumii înconjurătoare: "Sensul figurat al vorbelor, foarte întins, s-a născut din nevoie, din cauza sărăciei de vorbe, iar mai tîrziu a devenit o plăcere, pentru că, după cum haina a fost inventată la început pentru nevoia de a înlătura frigul, iar în urmă a devenit un ornament demn al trupului, tot aşa sensul figurat a pornit de la lipsa de vorbe, mai pe urmă fu o distracţie" (Cicero) .

editura CURESI

CORESI SRL
BUCUREŞTI
70700 CP 1-477

ISBN 973-608-030-7 Lei 100

Scanned with OKEN Scanner